

# مَا أَعْظَمَ الْفَنِّ

## الَّذِي يُعْطِي الْإِنْسَانَ أَنْ يُحَلِّقَ فِي فُضَاءِ الْجَمَالِ وَالْمَتَعَةِ وَالْمَعْرِفَةِ

معرض الخريف السنوي للفن التشكيلي في القطر العرني السّوري صارت تقليدًا فنيًا ثقافيًا، يرتفع بمستواه، وبالمشاركة الجماعية لفناني القطر فيه، إلى مستوى الحدث الكبير الذي ينسجم مع ما للفن التشكيلي من أهمية قصوى بين الفنون، لأنه الفن الذي يخلد بالريشة والأزمل، ماتخلده الكلمة، منظومة ومنشورة، من أحداث الحياة، وقضايا المجتمع، ووقائع الحياة اليومية، في رصدها لما هو رهن، واستعارتها لما هو في التاريخ، وتصديها للبيئة والطبيعة، ونقلها عنهم، بالخط واللون، وبما هو فوق الخط واللون من سر التشكيل الذي حفظ للعالم آثاراً تفاخر بها العواصر والمتاحف وصالات العرض، ويرتفع بقيمة المادية والمعنوية ارتقاءً بات لا يجاري في قرننا العشرين هذا.

وتزداد أهمية معرض الخريف السنوي الجامع لأبرز إنجازات فنا التشكيلي أهمية، برعاية السيد الرئيس حافظ الأسد له، تقديرًا من سيادته لمكانة هذا الفن، وتأثيره المباشر في رفع مستوى التذوق الفني، ونشر الوعي، وتجسيم الرؤى التي تعبر عن أدق وأعظم ما ينبض في حياتنا العامة ويتساق مع النهضة الشاملة التي ينهض بها قطرنا، بناءً وأحداثاً وعمراً، حتى بتنا بسببها في مقدمة دول الشرق الأوسط تقدماً وقدرة بالغة على العطاء المدهش الذي أكدت حقيقته الدورة الأولمبية العاشرة لألعاب البحر الأبيض المتوسط، وما أثارته من دهشة عربية وعالمية بمنشآتها ولوحاتها وعظمتها وكونها من صنع رجالات وشباب هذا القطر، وقد شيدت صروحها الضخمة وصممت مشاهدتها بالغة الروعة من قبل فنانينا وأصحاب الخبرة من أبنائنا.





وكما ارتبطت دورة المتوسط بمبادرة الرئيس المناضل حافظ الأسد، وبرعايته، فقد ارتبط معرض الخريف السنوي التشكيلي بمبادرته ورعايته، لأن سيادته يرعى الرياضة والثقافة والنهضة الشاملة لقطرنا رعاية القائد العظيم الذي يأخذ بنا في درب المجد والنصر، ويمضي بنا إلى آفاق لا حدود لمطامحها المبنية على المعرفة والعمل.

وإني لعلى ثقة أن معرض الخريف للفن التشكيلي الذي نقيمه هذا العام، سيكون مماثلاً لروحه في الأعوام السابقة، بل يزيد عليها بمعطيات جديدة، بما حقق فنانونا من تجارب فنية متميزة سيعكس المعرض مدى تطورهما سواء في الرسم أو النحت أو التصوير الضوئي، ويقدم من خلالها شهادة جديدة على أننا، في النهضة الشاملة، يمضي ركنا إلى أمام في جميع مجالات الحياة.

وجديد معرض هذا العام، تلك اللوحات التي رسمت خصيصاً لذكرى معركة حطين، بمناسبة الاحتفال بمرور ثمانية قرون على موقعها، وما في هذه اللوحات من تمجيد لمأثرة حطين وبطولة صلاح الدين الأيوبي، والأهمية التاريخية لتحرير القدس من أيدي الفرنجة الصليبيين، هذا التحرير الذي هو سابقة ستكون لها لاحقة بتحرير القدس والأراضي العربية المحتلة من أيدي المحتلين الاسرائيليين، بفضل تضامن العرب، واتحادهم ونضالهم، وبفضل القيادة الجريئة، الباسلة، الحكيمة، للقائد الأسد، الذي هو أمل امتنا العربية في التحرير واستعادة الحقوق.

كذلك سيشهد معرض الخريف للفن التشكيلي هذا العام إعادة فتح صالة الشعب التي تم ترميمها، وتنسيقها، لتكون صالة للعروض التشكيلية، نفاخر بها، ونعتز بأننا أعدناها للعمل كسابق عهدها، بل وأبهى.

ما أعظم الفن الذي يعطي الإنسان أن يحلق في فضاء الجمال والمتعة والمعرفة، وما أعظم الفنانين الذين يشعلون دماء قلوبهم سرجاً تنير وتضيء كوكبنا، وما أعظم غبطتي بمعرض الخريف، الذي يأتي وبيد الغلال والفرح على موعد، وما أكبر تحيتي للفنانين المشاركين فيه، وأسعدني بأن أعطر لهم التحية وأجزل الشكر.

الدكتورة نجاة العطّار  
وزيرة الثقافة



# لقاء هافانا

## ولقاء

## شكوت

## فكرات

طارق الشريف

وهذه الخشية على مستقبل فن ( العالم الثالث ) الذي عانى من الولايات الاستعمارية ، وما زال يعاني من التحكم ، هي النتيجة المباشرة والأكيدة لكثير من التجارب الفنية التي سعت الى ( التقليد ) وعانت من عقدة النقص ومن التخلف .

وهي البداية الهامة لصلات أكثر عمقا وأهمية مستقبلا ، ولحضور فني عالمي له دوره في طرح مشكلات الفن الثالث ، وأزمة الفن التشكيلي العالمي ، والبحث عن الحلول ؟

فهل سيكون لقاء ( هافانا ) الدولي .. دعوة للتحرر الفني وبداية اللقاء نحو تشكيل فني جديد ، ويحمل الاشكال الفنية الأكثر ملاءمة لواقع امالم الثالث الذي اصبح يملك مقومات ( الثورة ) والتي ينميها حس الاضطهاد ، واشعور بالتخلف ، والرغبة في التحرر الكامل ... خصبة وان ( انوبا ) بفضل موقعها ، وصلاتها وما عرف عن مواقعها الفنية ستكون الدولة الاقدر من غيرها على قيادة حركة الفن في العالم الثالث وتنسيق جهود هذا العالم لخلق فن ثالث ، بمفاهيم جمالية جديدة ، ستكون اخلصة لواقعها الثوري .

ولقد ازددت تفاؤلا ، حين شاهدت ما عرض في هذا المعرض ، من تجارب ، وما حققه الفنان التشكيلي من تطور في العالم الثالث وما يحفل به هذا العالم من تجارب أصيلة ، ومن مخاض كبير .

عبر المرحلة الطويلة الى ( هافانا ) عاصمة ( كوبا ) والطائرة تقطع المحيط نحو عالم جديد ، كنت موزع النفس بين التفاؤل والياس ، وقلقا يحدوني الامل بأن ارى معرضا فنيا متميزا ، شاعرا بأهمية هذا اللقاء الفني العالمي للفنون التشكيلية الذي نظمته وزارة الثقافة في ( كوبا ) ليجمع تجارب ثلاث قارات هامة : آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ، ذلك لانه المعرض الاول الذي نظم ليضم تجارب العالم الثالث ، وما يملكه هذا العالم من حركات فنية تملك خصوصية ، وما يمكن ان تتمخض عنه امثال هذه اللقاءات من حوار وتنافس ، وطموحات ، وآمال كبيرة ليتجاوز فنانون العالم الثالث . الفن المعاصر وما فيه من تجارب ، بعد ان ظل هذا العالم خاضعا لسيطرة الفن الغربي ومسلّماته ، وما اخذه عالمنا من الفن الاوربي من اشكال فنية ، ومضامين حتى اصبحنا نخشى ان تكون المعارض صورة مشوهة عن التجارب المعروفة عالميا وما الفناه في المعارض العالمية .



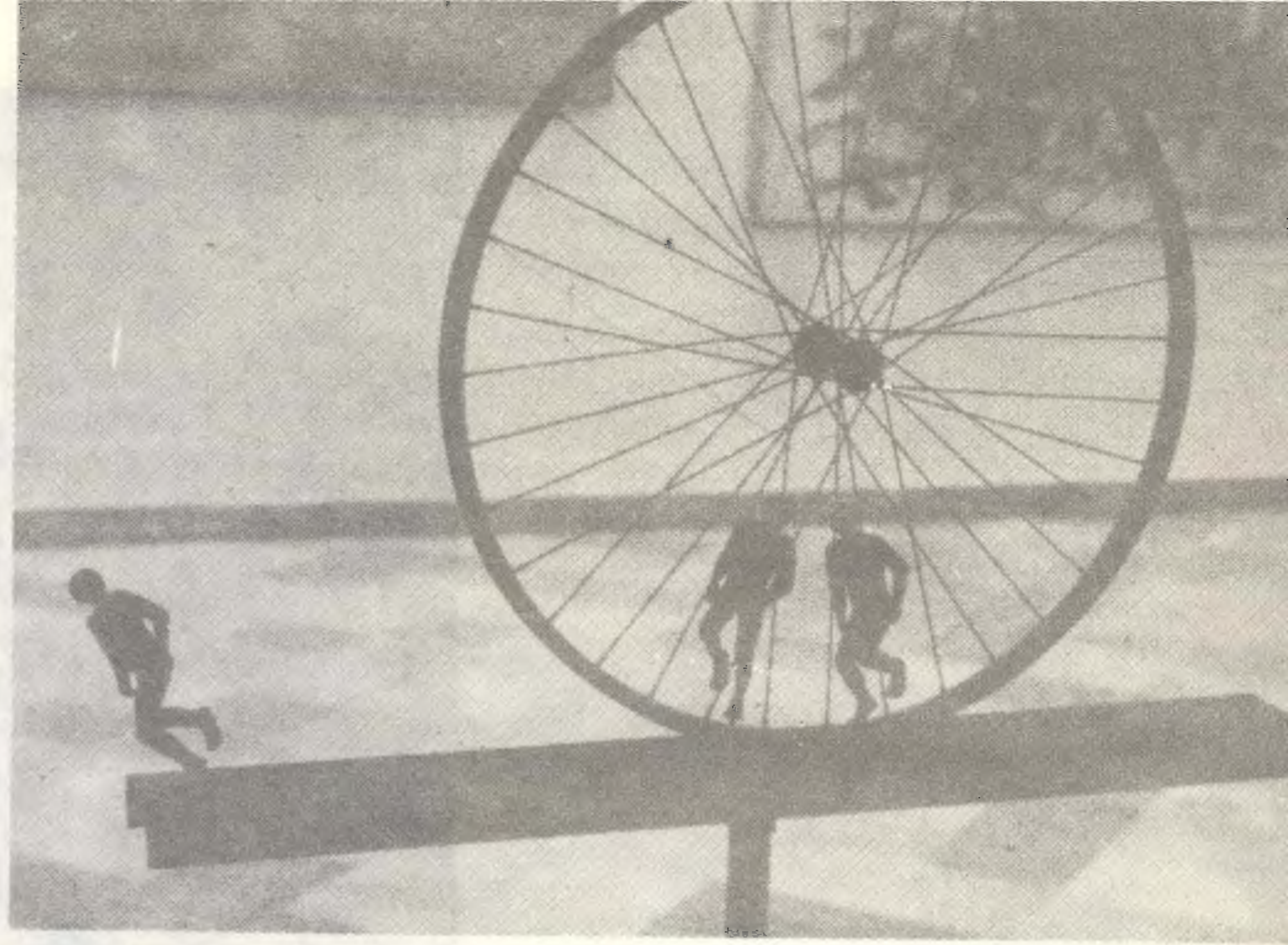
وذلك لان مهمة المعرض التشكيلي في ( هافانا ) لم تقتصر على محاولة جمع تجارب العالم الثالث ، وعرضها في مكان واحد ، على الرغم من أهمية هذه المحاولة ، لكنه قدم الحلول الفنية الجريئة لكثير من المشكلات المطروحة والمعقدة، وذلك على المستوى الفني والانساني وقدم الدليل على أن الفنان التشكيلي هو شاهد على الاحداث له اهميته وخطوراته ، وهو ضمير المجتمع ووجدانه ، وهو فنان / ناثر / بكل معنى الكلمة ، ولانه وضع المستقبل نصب عينيه ، وقدم الدليل على قدرته على قيادة حركة الفن التشكيلي العالمي مستقبلا ومنه ستنبثق الحلول للمشكلات الكبيرة التي تواجه هذه الحركة .

لهذا السبب ، اصبح لقاء / هافانا / الدولي التشكيلي يتمتع بأهمية كبيرة ، لانه نقطة انعطاف تاريخي لحركة الفن المعاصر ، وبداية لمستقبل أكثر اماناً ، وتجاوزاً لتجارب الفن المعاصر كلها ؟ ولذا نستطيع القول بأن معرض هافانا الدولي .. كان نقلة نوعية لفن العالم الثالث سواء من حيث الاشكال الفنية المطروحة او من حيث المضمون وقد ساعدت الشروط التي قدمها ( هافانا ) لابراز ما يملك الفنان في العالم الثالث لكن كيف تحققت هذه الخطوة الجريئة وما هي مبرراتها ولماذا اعطينا لهذا المعرض الفني هذه الاهمية ؟

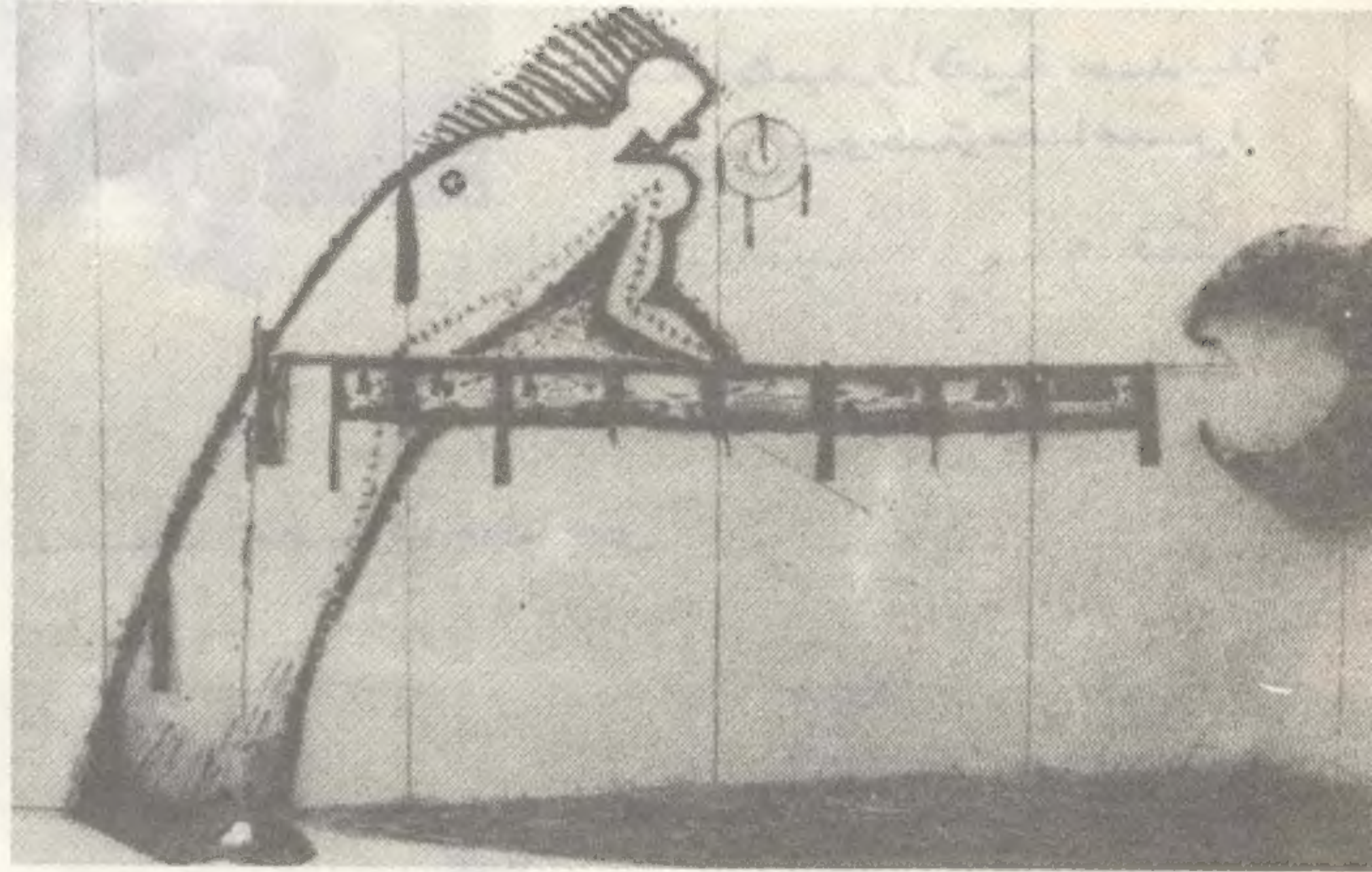
وظل التساؤل عن مصير فن ( العالم الثالث ) وما سيقدمه من التجارب الفنية ، والرؤى الجمالية ، التي سيحملها المعرض ، طيلة الرحلة ، وتركز الحوار حول قضية هامة :

هل سنرى التجارب الفنية الاصيلية ، التي تجعلنا نتفاعل بمستقبل حركة الفن التشكيلي في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وبمستقبل حركة الفن التشكيلي في العالم كله ، الذي يعاني الآن من المصاعب ومن أزمة عميقة جعلته يدور حول نفسه في حلقة مفرغة وذلك لما رايناه من تجارب نمطية ، ومن تكرار سقيم ، ومن استهلاك لما كان قد اكتشف ، وبعد عن الحاجات الحقيقية للانسان المعاصر ، واغراق في الشكلانية او في القوالب الجامدة ، والمكررة لمضمون انساني واجتماعي .

- أنرى ما هو أصيل ومعبر ، وله رؤيته المتميزة التي تعكس واقع العالم الثالث ، وما فيه من رغبات وآمال في ( فن ثالث ) يقدم الطموحات في الاستقلالية؟! - وكيف ستكون هذه الرؤية الجديدة ، ومن أي المنطلقات لتحقيق الاحلام الكبيرة الملقاة على عاتقنا ، والصعبة التحقيق؟!



الانسان والعجلة



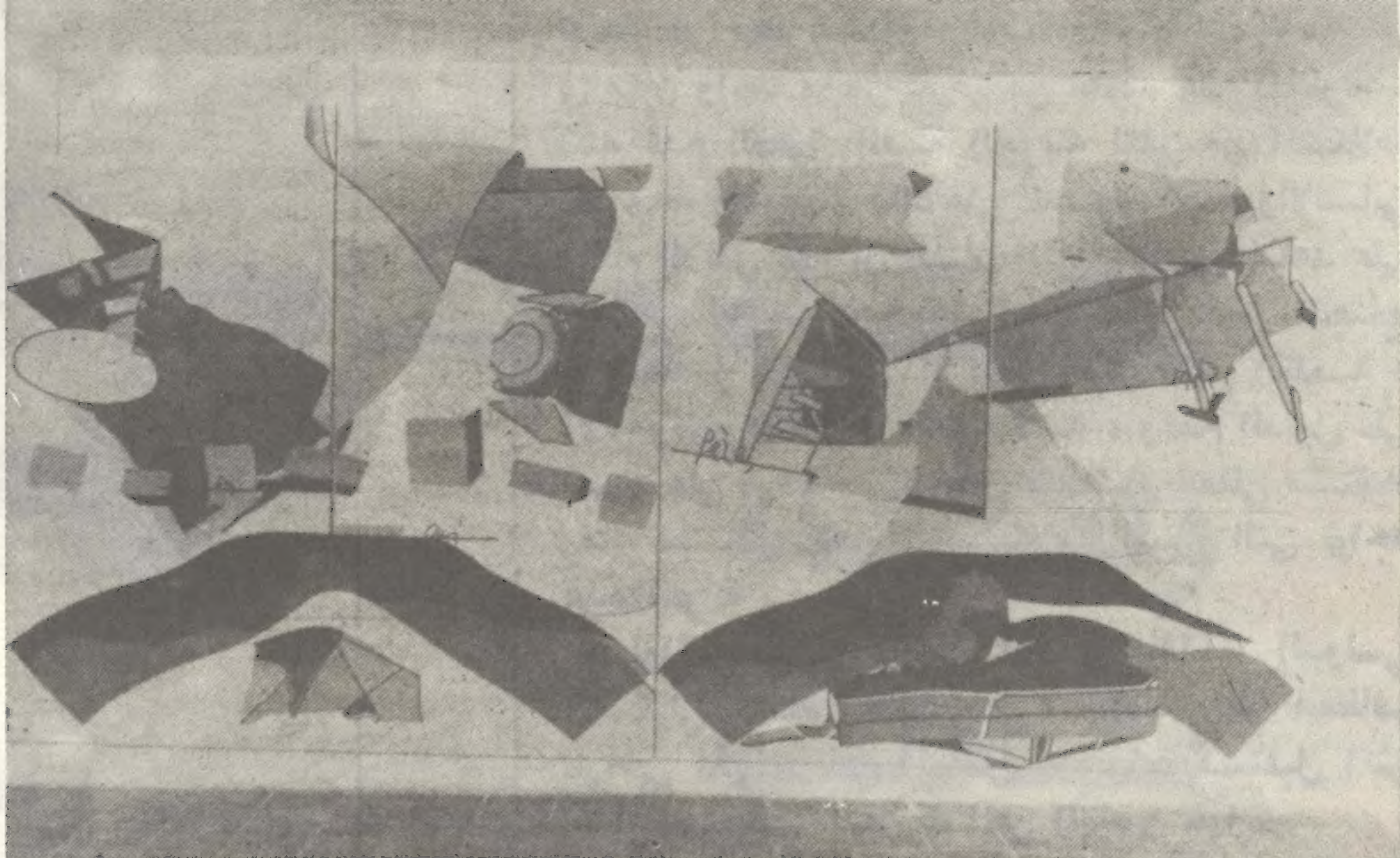
مصباح الزمن .. للفنان فالدن من كوبا



لوحة حيّة عن التمييز العنصري



مفاهيم واقعية جديدة  
في لوحة معاصرة



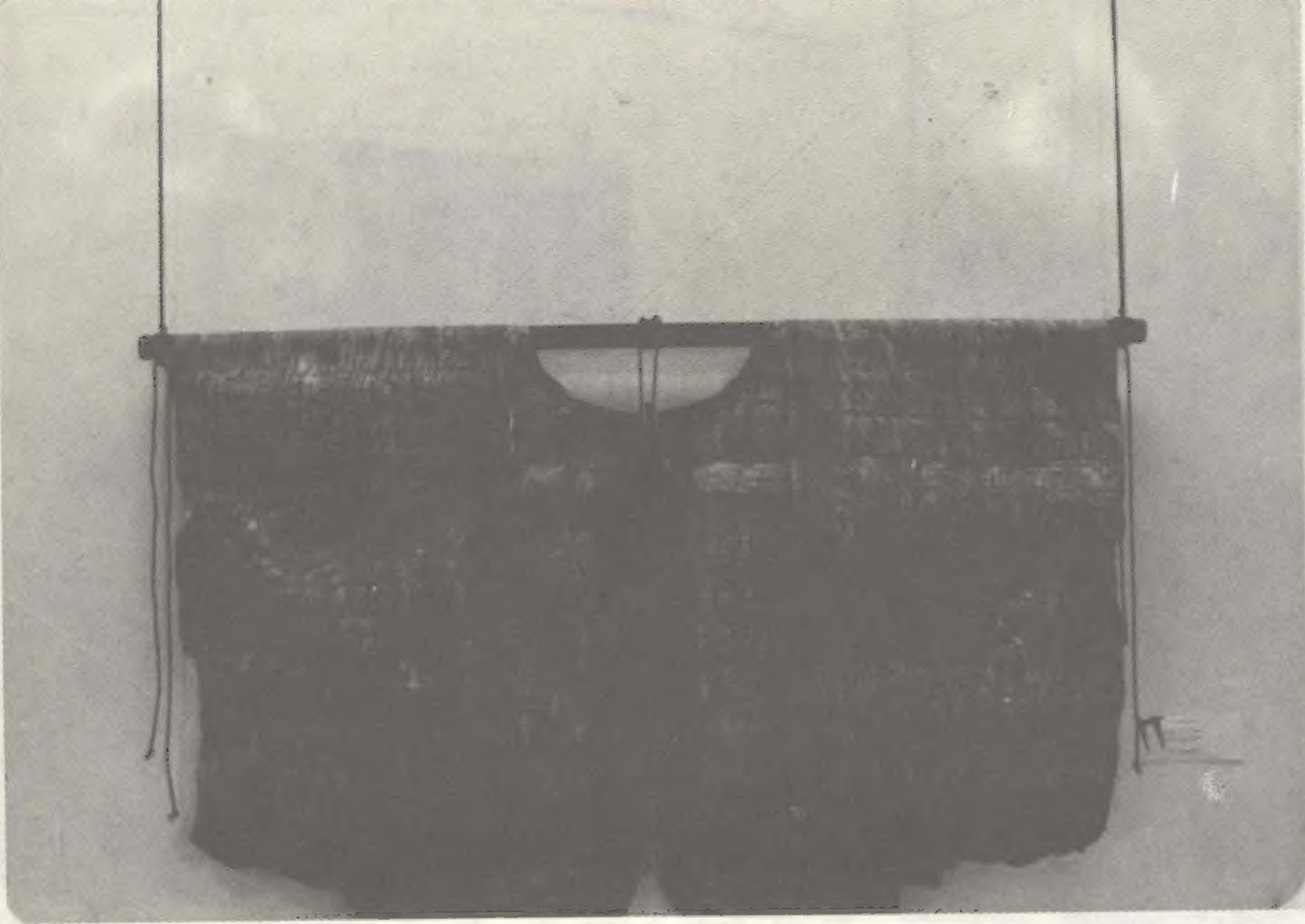
نحت معدني معاصر



سريير من المعدن هو لوحة







استخدام مواد حديثة - بدون إطار

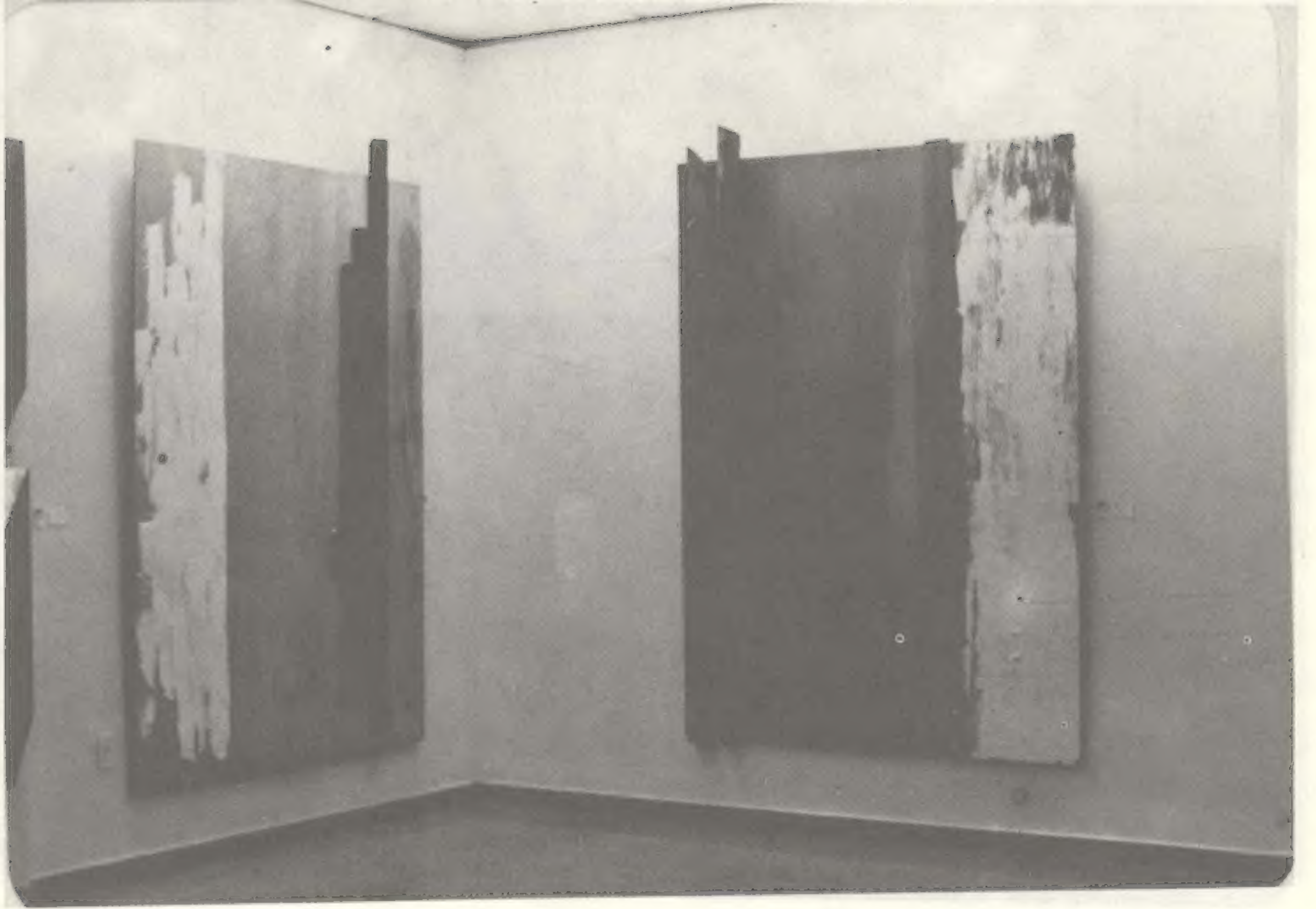
ولقد توصلت الى قناعة بعد تردد كبير وبعد حوار داخلي عميق ، بأن الدعوة الى معرض كبير يقام في ( هافانا ) عاصمة كوبا ، لفناني العالم الثالث ، وتجاربهم الفنية ، هي بداية مشجعة للقاء ، وحوار بين فناني هذا العالم ليتبادلوا الافكار والتجارب الفنية ، ويتعرف كل فنان منهم على تجارب الآخرين ، وإلى أين وصل في بحثه عن فن جديد لعالم ثالث .

لقد قدم الفنانون التشكيليون العارضون في معرض هافانا العالمي ، الدليل القاطع على صدق ارتباطهم بالمشكلات الانسانية الملحة ، وقلقهم على المصير الانساني الذي يضعه بعض الساسة الغربية على كف عفريت ، ولهذا رأينا الاعمال الفنية التي تجسد هذا القلق المصري ، والتي تتجاوب مع رغبات الملايين في العالم ، والتي حدثتنا عن ( القنبلة الذرية ) ، وعن الخوف والقلق الانساني من انفجار حرب عالمية مدمرة ، وذلك يعني ان هذا الخوف على المصير الذي جسده الفنان التشكيلي في تجاربه الفنية هو الشغل الشاغل للانسان المعاصر ، وهو مبعث قلقه ، وهو همه الاول . ولا نريد تعداد الاعمال الفنية التي تناولت هذا الموضوع ، ولكننا نقول انه الموضوع الاساسي الذي

او كنت ادرك صعوبة تحقيق الطموحات ، لاننا نعرف ان الفن التشكيلي المعاصر قد قادنا الى الطريق المسدود ، حين اخذ كل الاشكال الممكنة ، واستخدمها في تجاربه الفنية ، وخلق المصاعب الكبيرة في وجه التجاوز ليكلا نتطور الا وفق رغباته ، وما خطته لنا من فن ، أو من انماط فنية ... اخذها منا كمادة خام واوقنا في الشرك القاتل ... التخلف الذي يصعب علينا تجاوزه .

ونحن نعرف ان فن ( العالم الثالث ) يعتبر فنا متخلفاً عن غيره من الفنون في عرف نقاد الفن المعروفين ولا تحوي معاجم الفن التشكيلي الا النذر اليسير من الاسماء الكبيرة التي لم تعرف على نطاق عالمي ، الا حين ترك الفنان موطنه الى الغرب ، وانتمى الى حضارته ، وارتبط بتجارب المدارس الفنية الاوربية ، التي كانت وسيلته للشهرة والمجد ، وكنا ندرك ان الفنانين من العالم الثالث قد عانوا الانكار والفن ، حين وجدوا التقدير ، وخلع بعضهم هويته القومية ، وبذل جلده حتى يكون شيئاً ، او ظل يعاني عقدة التخلف والنقص ، وعدم الانتماء الى المجتمع الاوربي ومسلّماته .





تجريد يعبر عن مضمون إنساني



إلغاء إطار اللوحة في أسكنا الجديدة

يمكن في الأساليب الفنية التي قدمها الفنان التشكيلي للمعالجة ، والأشكال الفنية التي لجأ إليها يقدم موضوعاته ، ولطرح المشكلة الهامة وهي :  
[ تقديم صورة حقيقة عن العالم المعاصر بكل أبعاده ، وبالرؤية الفنية التشكيلية الخاصة بالفنان الذي يرى هذا العالم كما يراه غيره ، ولهذا عمد الفنانون إلى تعميق هذه الرؤية عبر بحوثهم الفنية ، والتي أصبحت على درجة عالية من التطور والتقدم ]

يأتي في المقدمة من الموضوعات ، ويضاف إليه نضال شعوب العالم الثالث ، وصراع شعوبها من أجل التطور والتقدم وهذا موضوع آخر عالجته كثيرون ، وأعمالهم أكثر من أن تحصى ، وكذلك اللوحات التي تتحدث عن مآسي الاستعمار والامبريالية الأمريكية وما تجده على العالم من ويلات ، والتمييز العنصري ، وما يحفل به العالم المعاصر من آلام نتيجة له ، وما يجره على العالم من مأس . لكن الشيء الهام في الأعمال التي عالجت هذه الموضوعات السياسية والإنسانية ، بل

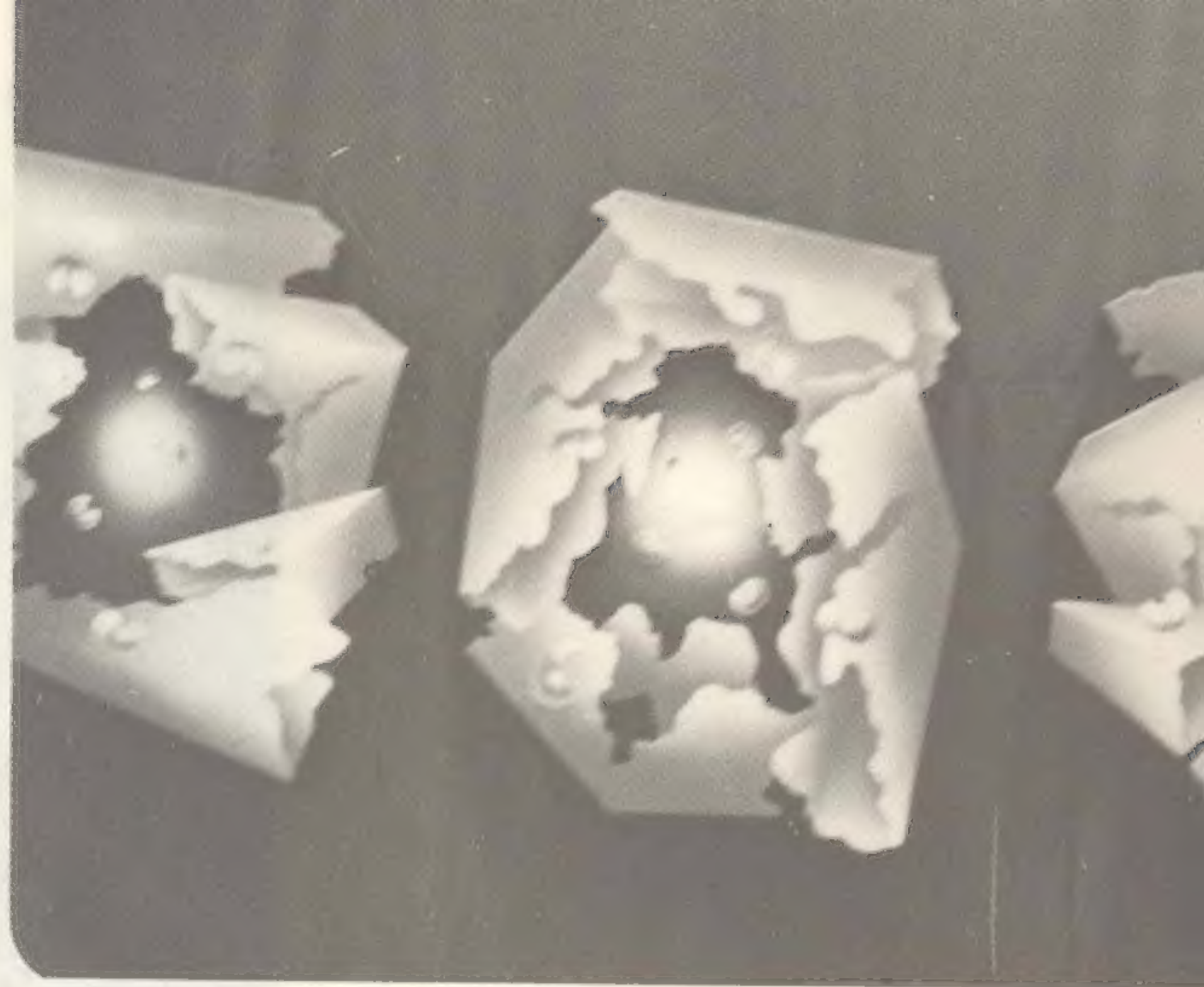


ولهذا السبب ، قدم الفنانون التشكيليون المعارضون .. الاشكال الفنية المتنوعة التي تدل على ان التعبير عن المضمون الانساني والسياسي ليست له صيغة واحدة محددة ، و لا يملك أحد الاطار الفني الواحد القادر على استيعاب كل المشكلات الانسانية ، ولهذا قدم الفنانون الدليل على ان الفنان المتميز يستخدم ، اللغة الفنية التي يريد للتعبير عن افكاره وأحاسيسه ، ولهذا تعددت الاساليب الفنية واختلفت وتعددت الصيغ الفنية التي قدمها الفنانون فنرى الواقعية الدقيقة الحرفية ، والى جانبها التجريد ، والصياغات التعبيرية ، وكذلك الاتجاهات الحديثة وما تحفل به من تجارب ، ونرى الفن الجماهيري ( بوت آرت ) والفن التصويري ، والفن البصري ( أوب آرت ) وفن الجسد ، وفن ( الحدث ) ، ونرى المحاولات الفنية الصادقة عند كل فنان تشكيلي ليتجاوزها ، او لتقديم رؤيته الخاصة عبرها ، ويقدم تفردا فيما يرسم من فن ، ومحاولته لتطويع هذه التجارب واعطائها خصوصية ، عن طريق اضافة لها ، بمضمون انساني يعطي لها ، او عن طريق ربطها بتراث واصالة .

خاص ببلده ، او بما يكتشفه من اشكال ، تعطيها عمقا وهذا يدلنا على أن ( حرية التعبير الفني ) كانت الشعار الاساسي لكل التجارب الفنية ، والمعرض الرئيسي للابداع ، وكذلك حرية اختيار المواد والتقنيات ، وذلك حتى يكون حرا في تعبيره الفني ومعاصرا في أبحاثه وتجاريه ... دون عقد او خوف ... ودون رغبة في تقييد حريته من قبل الجهات الرسمية المسؤولة عن المعرض ، ولهذا لم يقف عند اسلوب محدد للتعبير عن مضمون سياسي ، بل اختار ما يحلو له ، ولهذا الامر أهميته ، وخطورته الكبيرة ، لان الفنان ظل متلزما بالانسان وبالانسان في العالم الثالث ، وظل في أعلى درجة من درجات المسؤولية الانسانية والفكرية .

ولقد لعبت هذه السياسة الفنية المتحررة دورا كبيرا في دفع المعرض الى الامام ، وفي تقديم ما هو خاص له استقلاله الفني عن الفن التشكيلي المعاصر ، في الشرق والغرب ، وفي تقديم الرؤى الجديدة ذات المضمون السياسي والاجتماعي ، والتي استخدمت الاساليب الفنية المتطورة والتي ساعدت على تطوير اشكال جديدة من الفن لا نراها في المعارض الاخرى .

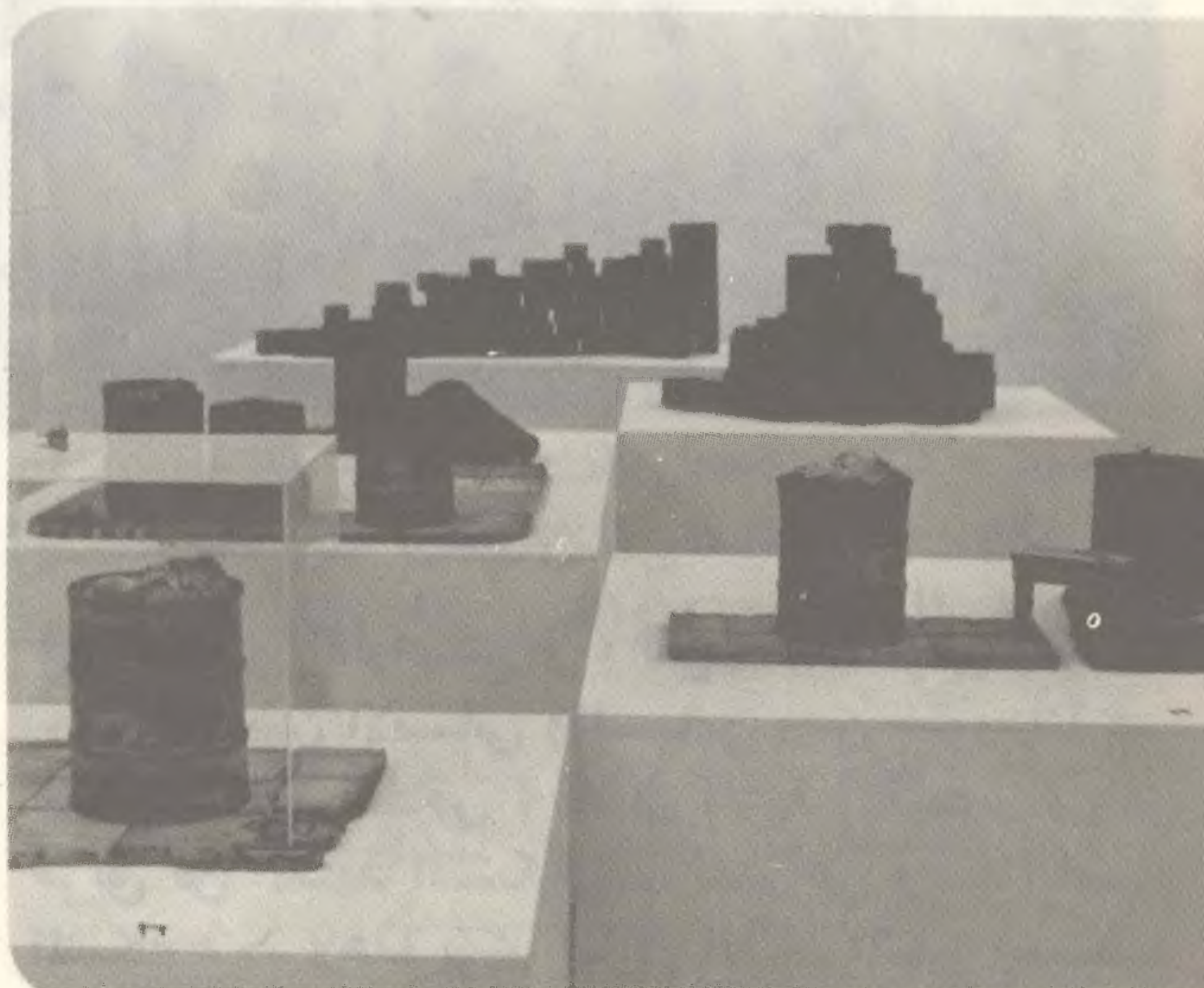
ولسوف نشرح بعض هذه التجارب وذلك حتى نعطي فكرة عن ( المعرض ) وعن السياسة الفنية المتحررة التي لجأ اليها المسؤولون عنه ، والنتائج التي حصلوا عليها نتيجة لذلك ، والتي ساعدت على خلق جو من ( الحرية الفنية ) ، يمارس الفنان فيها تعبيره ...



تشكيلات هندسية وتعبيرية .. معاً

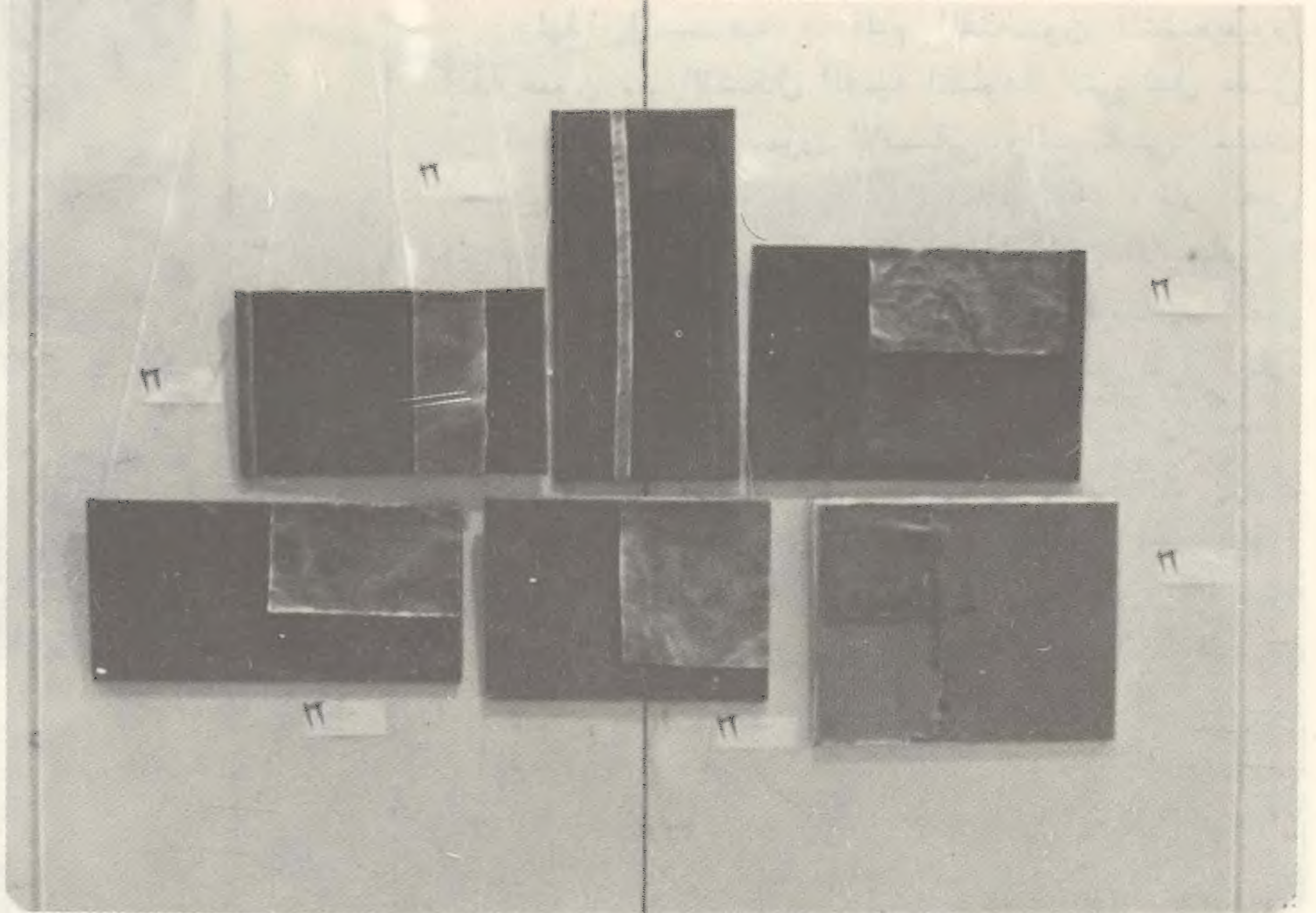


لوحة مؤلفة من قطعتين .. تعبيري وتجريدي

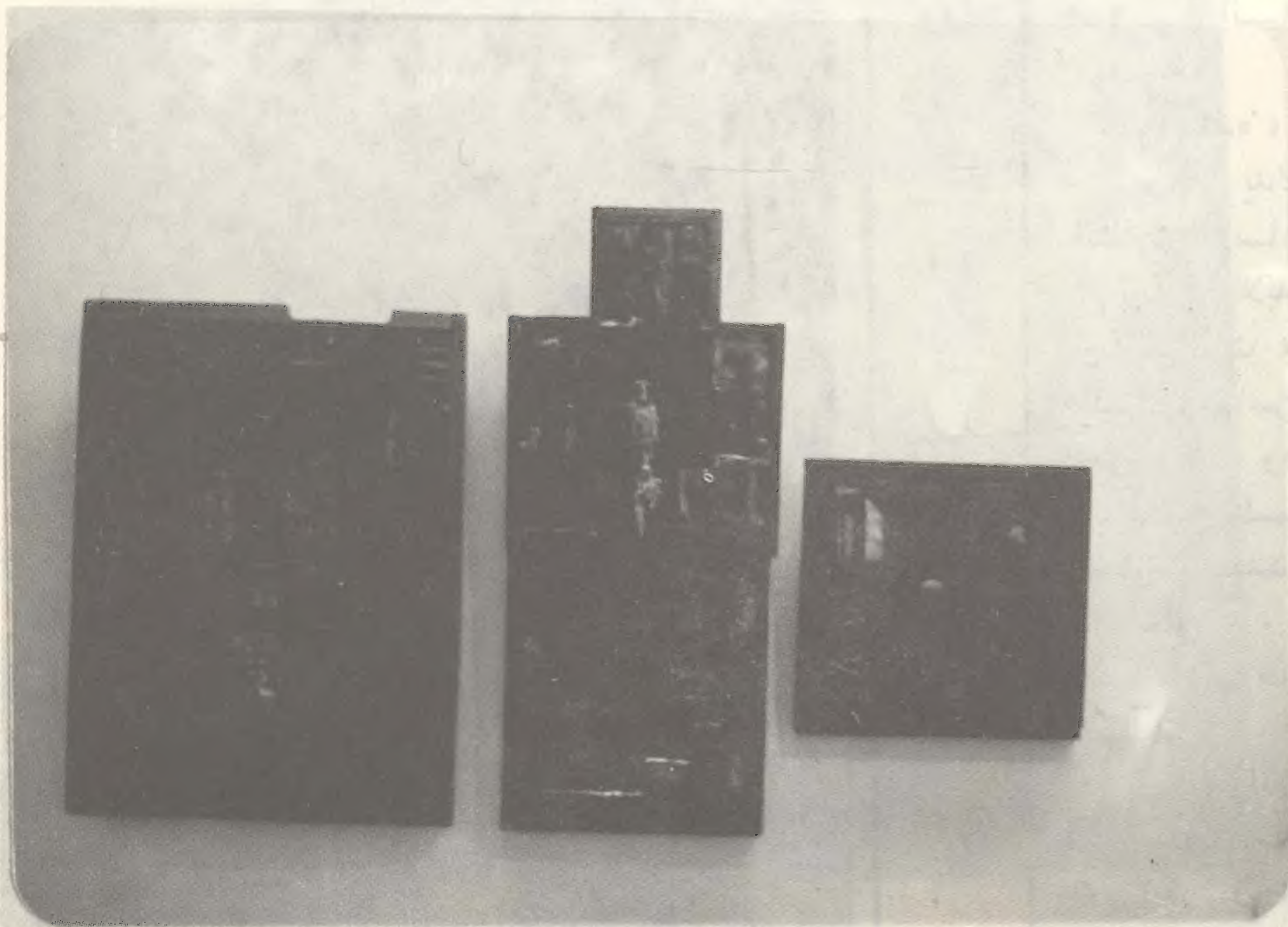


عملية تجميع وتنظيم مواد جاهزة





عدة لوحات تشكل لوحة  
واحدة



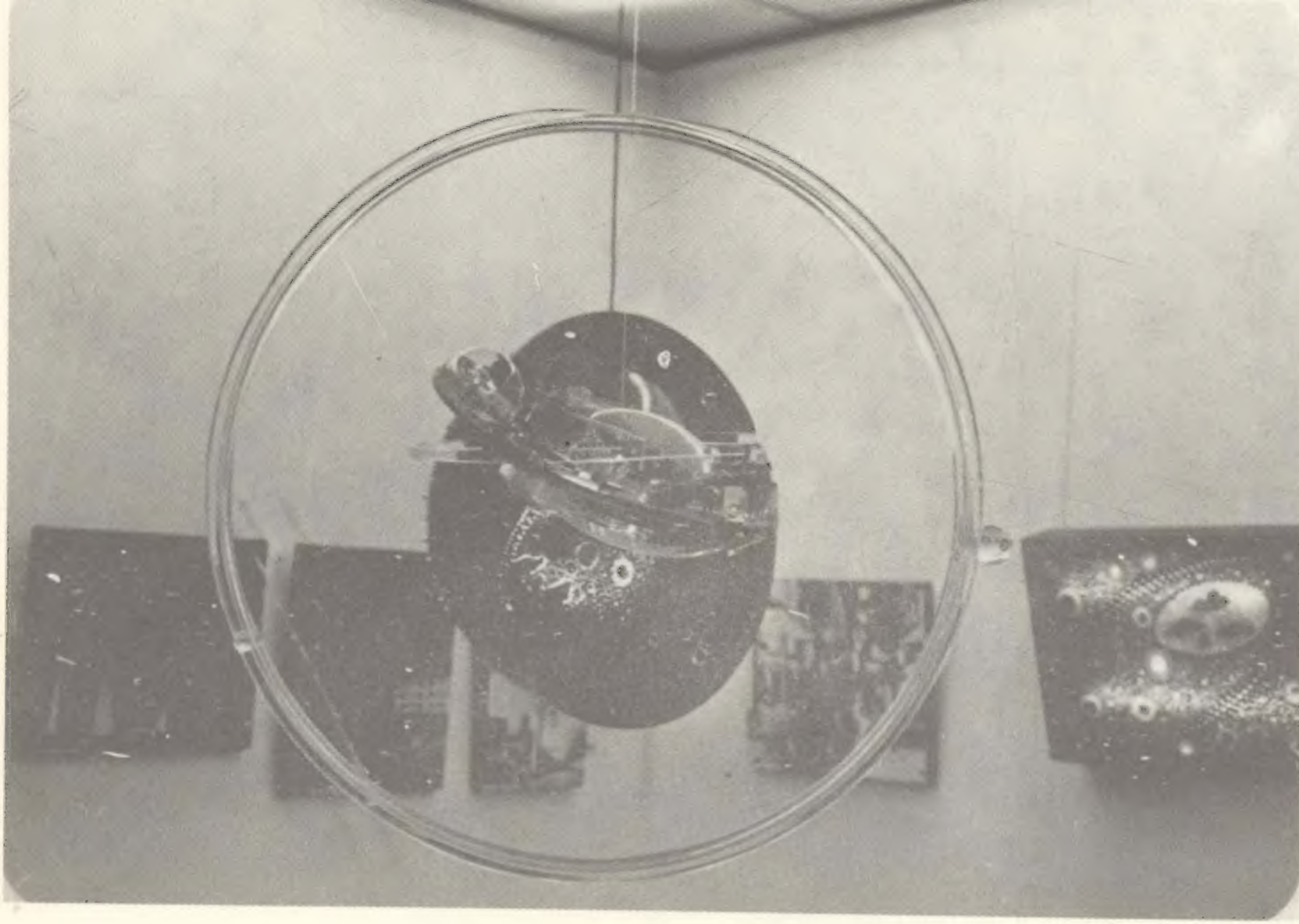
أشكال جديدة مبتكرة  
للوحة واحدة

فن الحدث / الهايننغ / ، لكن الفنان اعطى لتجربته  
... المضمون الانساني والسياسي حين صور لنا عبر  
هذا التشكيل الخاص ، نضال افريقيا للتحرر ، وعن  
طريق فن المشهد التشكيلي - المسرحي وضعنا امام  
المشكلة ... وهذا يؤكد لنا ان الفنان المتميز يستطيع  
استخدام ما يحلو له من الاساليب ، والمواد لتقديم  
تجربته الفنية ، وخدمة مضمونه الانساني .

وكانت هذه السياسة هي حجر الزاوية في نجاح لقاء  
( هافانا ) الدولي .

لقد لجأ أحد الفنانين التشكيليين ، وهو من  
( كوبا ) الى استخدام الاشخاص الاحياء في تقديم  
موضوعه ، وقد وقف هؤلاء الاشخاص الاحياء في بهو  
المتحف ، وقاموا بتشكيل خاص ، وقد عبر الفنان عن  
موضوعه عن طريق هذه المجموعة من الاشخاص ، انه



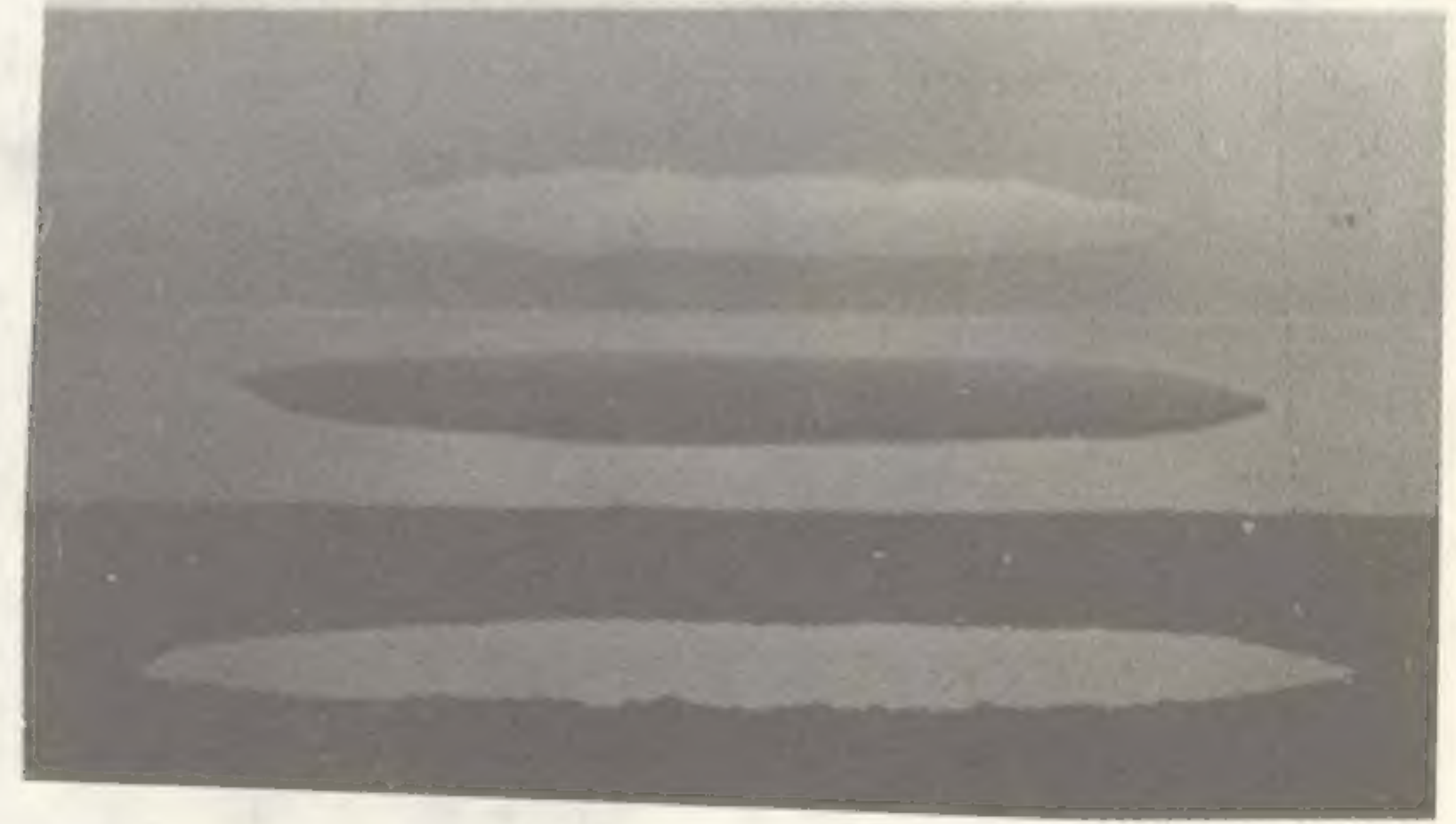


لوحة معلقة في السقف

احتجاج بلعنة تعبيري



لوحة تعكس الفراغ والمدي



وأصبحت هذه التجربة اقرب ما تكون للواقع ، وذلك لان الفنان وضع المشاهدين امام تلخيص مكثف مقنع لابعاد الحدود ، حتى يظن المشاهد بأنه امام المأساة وجها لوجه . . . . مأساة نهاية العالم . . . . والنماذج البشرية / المانيكانات / المقطعة والمرعبة قد سلعدت على تصوير المشهد بدقة .

ولجأ الفنانون الآخرون الى المواد المختلفة، والتقنيات المتعددة ، كالزجاج المكسر ، والمعاد المقطعة ، والنفايات ، والبلاستيك ، والمغناطيس والكهرباء لتحريك الاشكال ، ولصيغ من التعبير لا حصر لها ، والتي شكلت قسما كبيرا من المعرض ، يضاف اليها

ولا شيء اقرب للحياة من ان تلجأ الى البشر انفسهم ، لتقديم العمل الفني ، ضمن معرض كبير ، ولا يمكن وصف الشاعر التي يبعثها مثل هذا العمل في نفوس المشاهدين ، والذي ينقل اليك جو ثورة افريقيا كلها .

وقدم فنان آخر ، وهو ايضا من ( كوبا ) ، صورة صادقة ومخيفة عن الدمار ، الذي تلحقه 'لقنبلة الذرية ، حين تنفجر ، وما سيحدث من دمار ، انه مشهد نراه في احد زوايا بهو المتحف في ( هافانا ) ، وهو مليء بالاجساد المتقطعة ، والاشكال المتفحمة ، واشلاء الناس المختلفة بالدمار الشامل .





صياغات معبرة عن مصامير إنسانية



اللوحة الفائزة بالعبارة لها مصادر الشعب

التي اعطت التصوير الزيتي الاهمية الكبيرة ، على كل ماعداه من اساليب التعبير الفني هذه الثورة قد سعت الى رفض الصيغة المحددة للتعبير الفني ، والتي لجأ اليها هذا الفن في مرحلة محددة من تاريخه .

وما هو هام في هذه التجارب ، ليس المحاكاة التقليدية لتجارب حديثة امريكية او اوروبية ، بل الهام . ان يكسر الفنان الطوق التقليدي للتعبير الفني لينطلق نحو آفاق التعبير الفني اللامحدودة ، نحو آفاق التعبير الانسانية المتنوعة ، تنوع مصدرها،

اللوحت الزيتية ، والحفر والنحت والتصوير الفوتوغرافي ، وعكست جميعها ، الفنان التشكيلي المعاصر في طموحه الكبير لتنويع اساليب التعبير ، واشكاله ، ورغبة المشرفين على المعرض لاعطاء الفنان حريته كاملة ، الا ما التزم الفنان التشكيلي بمطلق حريته بالدفاع عنه .

واعطاء الفنان حريته المطلقة ، لاختيار اسلوبه ، والتي يوجهها شكل عال من الاحساس بالمسؤولية ، قد حقق الثورة على اشكال التعبير الفني الاوروبية ،





دقة واقعية في الرسم والتعبير



مآسي البشرية في الحرب

انه فن ( الجو المحيط ) او ( فن الموضوع ) ، وهي فنون تخلت عن الرسم التقليدي نحو تنظيم الاشياء ضمن الفراغات ، او لجأت للأشخاص او المواد المختلفة، وهكذا التقت مع الكثير من المظاهر الفنية القديمة عند الشعوب الافريقية، او الاسيوية التي تحتفل بالخصب، او تمثل العبادات التقليدية فيها ، والتي يختلط فيها المسرح بالفن التشكيلي ، وهناك اشكال من التعبير الفني تعتمد على اعادة تصوير الاحداث الهامة ، رغبة في حلها او ابعادها .

وموادها ، ومنها ما هو / افريقي / و / اسيوي / او / امريكي لاتيني / ، ومن تراث هذه الشعوب التي تملك عبر تاريخها الطويل مالا يحصى من اشكال التعبير الفني ، وهكذا أصبح ممكنا ربط الفن الحديث بالتجارب الفنية الافريقية التي استخدمها الافارقة في مرحلة معينة من تاريخهم ، ووجدوا فيها الوسيلة المعبرة عن حاجاتهم الاجتماعية والنفسية ، او ربطها بشكل آخر من التعبير الفني نراه في التراث الامريكي اللاتيني ، او الانساني عموما .

ولقد شاهدت في أحد متاحف ( كوبا ) الهامة بعض الصيغ الفنية التي كان ( الافريقيون ) يستخدمونها ، مثل التماثيل التي تدفع الشر عن الانسان ، او تقرب الخير ، او تجلب السعد له او الخصب للارض ، وهذه الاشكال الفنية حملها الفلاحون الافارقة معهم ، والذين كانوا يعملون في مزارع الخصب في احدى الفترات من حياة ( كوبا ) ، لقد نقل هؤلاء الفلاحين الافارقة الكثير من الاشكال الفنية التي أصبحت مصدرا رئيسيا لفنهم ، وهذا بالإضافة الى ما نقله الاوربيون اليها ، وهذا المصدران أصبحا يمثلان المصدران الاساسيان للثقافة المعاصرة فيها ، ولهذا أصبحتا معا تمثلان القاعدة والمنطلق للفن المعاصر ، ولا يمكن فهم الكثير من التجارب الفنية المعاصرة مالم ندرك عملية التفاعل اللامحدودة بينهما . لكن الفن الافريقي أصبح أكثر تأثيرا ، لانه أصبح يشكل النبع الفني بأشكاله ، والتي أعطت للفن التشكيلي طابعا خاصا ، وتميزه عن غيره .

وحين نشاهد التجارب الفنية الافريقية القديمة ، ونتمتع في صياغاتها ، نحس باننا امام فن ( الحدث )





لوحة مكسيكية صغت من مواد  
جاهزة



اصناف خارجية على  
اللوحة من الامم والجانين

لكن كيف يمكن تبرير هذه الاشكال الفنية .. من  
وجهة نظر نقدية ، وخصوصا اننا ورثة لجماليات فنية  
تربط التعبير الفني السياسي بالشكل الواقعي من  
التعبير ، وقد قرانا البحوث المختلفة التي جعلت  
الاشكال المجردة من الفن و ( البوب ) و ( الاوب )  
وغيرها من الاشكال هي ورثة للشكل المنحدر من

وهكذا نرى وجه التمرد في المعرض ... يعتمد  
الى حد بعيد على الوسائل الاكثر حداثة ، والتي تعتمد  
في مصادرها على اساليب فنية تقليدية لدى شعوب  
القارة الافريقية ، او الامريكية اللاتينية ... وقدم  
الفنانون الكوبيون الاشكال الاكثر جراءة وتحورا، واصالة  
وتفردا ، والتي قدمت المضمون السياسي والاجتماعي.





في متحف الانسان في هافانا .. رسم على شجرة

ترافقت مع معرض ( هافانا ) لتبديل الكثير من المفاهيم النقدية ، والمسلمات المعروفة ، وذلك لتوصل الى حقيقة وهي ان كل اشكال التعبير الفني تصلح للتعبير عن المضمون الانساني ، وان حرية التعبير الفني ضرورة جدا ليفسح المجال امام الفنان ليفتش عن اسلوبه الخاص ، وان العودة لتراث الانسانية الفني ( كله ) ... سوف ليفني الحركة الفنية العالمية بالكثير من الصياغات ؟

ولم تتوقف أهمية لقاء ( هافانا ) الدولي عند هذه التعديلات الثورية على أهميتها البالغة ، ولكنه تجاوزها حين أصبح مركز ( ولفردولام ) مكانا لتوثيق فن العالم الثالث ولتبادل التجارب والخبرات الفنية ، والتعرف على هذا الفن الذي بدأ يأخذ أهمية كبيرة ، وهكذا سيصبح هذا المركز حجر الزاوية الاساسي في

الراسمالية المعاصرة وما قدمته من صياغات شكلانية وعيشية .

ان من الواضح ان هذا النقد الذي وجه الى الاشكال الفنية الحديثة ، والذي تتلمذ عليه الكثير من النقاد ، سوف يقف حائلا بيننا وبين امكانية استخدام كل الاشكال الفنية المتاحة للانسان للتعبير عن المضمون ، وان مكان الاستفادة من كل شكل فني لخلق ( فن المستقبل ) ، وان الكثير من الاشكال الفنية التي يستخدمها الفن الاوربي المعاصر هي من دول العالم الثالث ، اذا بحثنا عنها ، لكن الاوربي سخرها لخدمة اهدافه ، ومن الممكن ان يستخدمها الفنان في العالي الثالث ، ويعود الى مصادرها الاساسية ، ليعيد تقويمها ، ويعيد استخدامها لتخدم اهدافه . وهكذا بدأت مرحلة جديدة في تاريخ النقد الفني ،





في متحف الانسان في هافانا  
رسوم جدارية للوحة قديمة

أفريقي ، أو أمريكي لاتيني ، ورفدت هذه المعارض...  
المعرض الاساسي بالاعمال المختلفة التي تدل على أن  
التظاهرة الفنية الامريكية اللاتينية تملك من القومات  
والتجارب ما يجعلها قادرة على الوقوف على قدميها .  
ثالثا : ومن الاساليب الهامة التي لجأ اليها  
المشرفون على المعرض ، والتي جعلت المعرض تظاهرة  
جماهيرية ، هي لجوء المشرفين عليه الى ( الموسيقى ) ،  
و ( الموسيقى الراقصة ) ذلك لاننا نرى الموسيقى تصدح  
في المعرض ، او في ساحة امامه ، وسيرقص الناس على  
الانغام الموسيقية ، وهكذا يرتفع عدد الزوار الى الآلاف  
المؤلفة ، واصبحت زيارة المعرض غنية تتيح لك المشاهدة  
والاستماع .

واخير ... وبعد مشاهدة معرض ( هافانا ) الدولي  
لدول العالم الثالث ، وما راينا من تجارب فنية ومن  
اساليب مبتكرة ، نستطيع القول بان مستقبل الفن  
التشكيلي في العالم الثالث سيحقق الكثير من الاحلام ،  
ولسوف يكون تمردا حقيقيا على الاشكال الفنية المعروفة  
ولسوف يكون ( معرض هافانا الدولي ) و ( مركزا  
ولفريدو لام ) في ( هافانا ) المثلان المتطوران لتنظيم فن  
العالم الثالث وتقديمه للعالم ضمن رؤية جديدة لها  
طابعها الثوري والانساني والمتطور .

استمرار عملية تفاعل تجارب الفن التشكيلي في العالم  
الثالث ، ولسوف يسعى الى تقديم هذا الفن للعالم  
على نحو علمي ، وذلك لكسر طوق العزلة المفروضة على  
هذا الفن واعادة الاعتبار لكثير من اعلامه الذي حجبهم  
النقد الفني الغربي ، ومنع نشر فنهم لمجرد انهم يقدمون  
ما هو انساني وخاص ، وله صلته بالمعارك النضالية التي  
تخوضها شعوب العالم الثالث .

وماذا استفدنا من معرض ( هافانا ) ، وما هي  
الدروب المستخلصة من تجربة الفن في العالم الثالث  
التي قدمتها / هافانا / ؟

اولا : ان في الولايات المتحدة تجارب فنية لها  
لها لفتها الفنية المتطورة ، والمتمردة على الصيغ  
التقليدية ، والتي تناحر حركات التحرر في العالم  
الثالث ، وقد كرمت في المعرض ، عن طريق اقامة  
معرض كبير لها ، نظم في صالة مستقلة ، وقدم ( ٢٠ )  
فنانا رافقوا الشروح المختلفة عن اعمالهم المعادية  
لولايات المتحدة وسياستها .

ثانيا : لقد تحولت تجربة معرض ( هافانا ) الى  
تظاهرة فنية ضخمة ، وذلك حين نظم / ٣٠ / معرضا  
هاما في العاصمة الكوبية ، وازدحمت الصالات باللوحات  
المختلفة ، منها معرض قادم من ( الهند ) ، ومنها ما هو



# فائق دحدوح

خليل صفيّة

بعيدا عن الانفعال بالحياة ، بالموضوع ، ونادرة هي التجارب التي ربطت العمارة بالانسان او اقتحمت داخل المنزل بمحبة بحثا عن الجمالية او العادات والتقاليد وصولا الى تعميق ماهو ايجابي من تراث عريق ، ونقد ماهو سلبي ، وهنا نذكر تجربة ( اسعد عرابي ) ومحاولات ( علي الحمصي ) وانجازات ( فائق ) دحدوح ، الانجازات التي تميزت بجرات كبيرة في التعامل مع ( دمشق القديمة ) مع التاكيد على المواقف الجمالية والاجتماعية والقومية .

في مطلع الستينات وفي ( ثانوية امية ) بدمشق برزت موهبة « فائق » كرسام متمكن من ( الخط ) الرسم ، وخلف موهبته لرسم الوجوه الشخصية بشكل اكاديمي مع التاكيد على مطابقة الرسم مع الاصل ، وفي حال عدم توفر ( الموديل ) كان يعمل على تكبير الصور الضوئية ونسخ لوحات الفنانين العالميين وخاصة الكلاسيكيين ، وكان يتناوب مع صديقه الفنان ( اسعد عرابي ) الجوائز الفنية التي كانت تخصصها ( ثانوية امية ) كل عام عبر معرض جماعي لطلابها ، وفي السنوات الاولى من الدراسة في ( كلية الفنون الجميلة بدمشق ) نال ( فائق ) اعجاب اساتذته لقدرته او لقل مهارته في رسم ( الوجوه ) والاعتماد على لغة الخط وتنويعاته ، والرماديات بدرجاتها اللامتناهية ، وانعكس ذلك في تجاربه التي اعتمد فيها على اقلام الفحم ، وفي تلك الفترة ، مطلع الستينات ، كان ( لؤي كيالي ) قد اتم دراسته في ( ررما ) وعاد الى ( دمشق ) ليعمل استاذا في ( كلية الفنون الجميلة ) ويبرز في الوسط الفني كرسام بارع في تصوير ( الوجوه الشخصية ) يحقق شهرة كبيرة لازمته الى اواخر حياته .

« فائق دحدوح » فنان قادم من ازقة دمشق القديمة المشبعة برائحة الياسمين وعبق النارج والليمون ، والضاربة في عمق التاريخ ، اصالة ، وتراثا استمر الى يومنا هذا داخل المنزل وما بقي من احياء قديمة لم يصلها المد الاسمنتي المستورد ، يرسم « فائق » دمشق القديمة كعمارة وكانسان ، يدخل الى ما وراء الجدران العتيقة والجميلة . يفتح الابواب والنوافذ الخشبية المزخرفة ، يتصيد صبية ، قطة « ياسمين » ، يرسمها بعذوبة ، ويلونها برقة وشفافية ، مؤكدا جمالية عالم منفلق على ذاته ، الا ان ابن الواقع وحده القادر على استشفاف اسراره . عاداته وتقاليده وصياغتها من جديد بما يتلاءم واحاسيسه وعواطفه وانفعالاته .

كثيرون هم الذين صوروا دمشق القديمة ، تباينت الدوافع وتنوعت واختلفت الانجازات ، الا ان معظم ما ظهر من نتاج وعبر مختلف المراحل التي مرت بها الحركة الفنية ، كان يدور حول المظاهر المعمارية الخارجية ، وعبر الافادة من الصورة الضوئية ، اي





فتاة واستجار.. فائق حدوح

التي عاصرها وجاءت بعده ، الا ان ( فائق ) لم يستمر في ذلك ( الاتجاه الواقعي ) وفي تلك الموضوعات ( الوجوه ) الا ان بصماته كرسام واقعي تركت اثرها في اكثر الاتجاهات الفنية إشكالية ، وهي الاتجاهات الواقعية ، فقد كانت الامكانات الخطية المتينة ، وما زالت في تجربته الخلفية المتماسكة لفنان ملك الواقع ، وحاكاه ثم قام بتحويله وصياغته على طريقته الخاصة .

وكان ( فائق ) دائم الرفض ، او لنقل لم يكن راضيا لما يحققه من انجاز ، وعاش حوارا حادا بين ذاته المشبعة بالواقعية ، والوسط ( الفني التجريدي )

وكان من الممكن ان يستمر ( فائق ) في تلك المرحلة في تعميق الموضوع الذي بدأ به وهو ( الصور الشخصية ) وصولا الى الشهرة التي وصلها ( لؤي ) عبر نفس الموضوع ، وعودة الى معارض الربيع والخريف ، التي اقيمت في الستينات والى اللوحات التي شارك بها ( فائق ) تؤكد ما اشرنا اليه من موهبة متميزة ، وقدرة كبيرة على تصوير الوجوه ومحركاتها بمنتهى الدقة والتفصيل ، وكما ( لؤي ) كذلك ( فائق ) حاز على اعجاب النقاد والفنانين لمهارته في تصوير الوجوه الشخصية ، وما يتمتع به من امكانات خطية كبيرة تفتقر لها العديد من تجارب جيله والاجيال





نافذة لها أربع فتحات

( فائق ) خلال سنوات الدراسة في الكلية ولعدة سنوات بعد التخرج « درس في كلية الفنون الجميلة » ما بين عامي ( ١٩٦٢ - ١٩٦٦ م ) ، وها هو يقول حول تلك المرحلة الحرجة في تاريخ تجربته الفنية :  
**- [ كنت أسير بخطى بطيئة لكنها ثابتة بسبب التأمل العميق ، والحوار الداخلي ، الذي ينتهي دائما برفض جميع ما انجزته لأبدا من جديد ، الى أن جاءنا الاستاذ ( لاريجينا ) الفنان الايطالي الذي عمل مدرسا في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وقد اوقفني على حافة هاوية ، فاما ان انخرط فورا في تجريدية هو وريثها ، واما ان اعتبر نفسي فاشلا ، ووقعت فعلا**

الذي ساد تجارب معظم الفنانين في النصف الاول من الستينات ، وكان السؤال الذي يطرحه على نفسه دائما هو ؟ هل استمر في ممارسة اتجاه واقعي محدد ؟ هل انخرط في الحداثة التي فهمها جيل الستينات عبر التجريدية ؟ وعبر تأثيرات ( لاريجينا ) الذي عمل استاذا لعدة سنوات في ( كلية الفنون الجميلة ) وترك اثرا على التجارب التجريدية ، وساهم في تحول بعض الفنانين من الواقعية والتعبيرية الى التجريدية والامثلة كثيرة لسنا بصدد البحث فيها الآن .  
هذا الصراع بين ( الاتجاهات الواقعية ) و ( الاتجاهات التجريدية ) ترك اثره في تجربة





عاشلة

عاشها في المنزل الدمشقي القديم ، الذي شهد طفولته محققا له مخزونا بصريا وانفعاليا وجماليا ما زال يترك بصماته الواضحة الى مرحلته الحالية .

ومنذ تلك المرحلة بدأ ( فائق ) في معالجة دمشق القديمة ، وبصيفة واقعية متميزة بالوشائج المتنوعة ، من تعبيرية ووحشية وشاعرية وغنائية ، وبالحالات التي يعيشها الفنان ويطرحها عبر أحاسيسه وانفعالاته وعواطفه ، لذلك كله رفض التقسيمات المدرسية لمفهوم ( الواقعية ) وذلك حين قال لنا : [ انني ضد التقسيمات المدرسية في الفن ، وعليه فانا ارى ان كل عمل تتحقق فيه الهوية المحلية هو عمل واقعي ، وقد اختلف مع الكثيرين في هذا الرأي ، الواقعية هي

في ازمة ، لم اخرج منها الا بعد تخرجي بعدة سنوات عندما لجأت الى بيتي ، طفولتي التي عشقت شمسها المنعكسة على خضرة الاصص الموزعة بعفوية حول بحيرة تنثر رذاذاتها الفرحية باستمرار ، ومررت بمرحلة تنقلت فيها بين اسلوبين تجمع بينهما الوان واحدة تتميز بكثافتها ، فاما ان يحتل اللون الواحد مساحة كبيرة يجاورها لون آخر متناغم ، واما ان اعجن عدة الوان مع بعضها على اللوحة مباشرة ، وعلى مساحة تاخذ الاشكال فيها القسم الاكبر من اللوحة باعتبار هذه المساحة شريحة من بلادي يؤطرها اطار ياخذ لونا متميزا عنها ومتناغما معها . ] وهكذا وجد ( فائق ) خلاصة الجمالي والتعبيري في البيئة التي





فتاتان وقطة

أصدق والاصالة وانعكاس الروح المحلية في العمل الفني ، انا ضد اللفظة العابرة والوقوفات المتشنجة وسطحية الصور الفوتوغرافية ، اني اعتمد على ذكرياتي ومطالعاتي لتراثنا ، في سن مبكرة اكثر من اعتمادي على مكتسباتي الحالية ، الواقعية في الفن هي الواقع مضافا اليه الفنان كما يقول ( يكون ) ، وانا ارسم بعفوية متمرسه اكثر الذكريات رسوخا في نفسي ] .

وهذا يعني ان ( المرحلة الثانية ) في تجربة ( فائق ) قد اعتمدت اساسا على المخزون الجمالي وعلى ذكريات الفنان ، طفولته وحياته في الاحياء الدمشقية القديمة ، لذلك كله نرى التأكيد على الموضوعات الانسانية ، على الحياة الشعبية الدمشقية [ العائلة - الرجل والمرأة -

الطفل - باحة الدار - القط - بحيرة الماء - شجيرات الليمون والياسمين - اصص الورد والفل - النوافذ الخشبية ذات الألواح الزجاجية المعشقة بالالوان والزخارف ] ، وهكذا اقتحم ( فائق ) المنزل القديم أو على حد تعبيره صور ذكرياته وأكثرها رسوخا في نفسه ، ولقد تركت هذه الذكريات أثرا كبيرا في تجربته ، فعرف كمصور ربط المنزل بالانسان ، بالعائلة ، بالمرأة ، بالطفل ، بالقط ، بموجودات المنزل الدمشقي القديم ، ولأنه عاش داخل المنزل ولم يكن متفرجا ، سائحا ، عابرا ، فقد صوره من الداخل وبكثير من العشق والمحبة ، وانعكس كل ذلك في خطوط لينة تنساب برقة لتشكل عناصره الانسانية والحيوانية والنباتية والمعمارية ، وفي ألوان متناغمة ،





### أشكال متطايرة

تحتضن أطفالها وكصيبة تحلم بحبيبها ، وكعجوز تعيش ذكريات متناقضة ، وفي هذه المرحلة تنوعت المشاهد والعلاقات الجمالية والتعبيرية والرمزية ، التي صاغها في مشاهد تركيبية متميزة ، فتارة نرى المرأة عبر نافذة الدار ، وتارة أخرى نراها كجزء من المنزل ، من مساحة الجدار ، وفي بعض الحالات تطل علينا بمعزل عن المنزل ، وعلى خلفية لونية تتناقض مع كتلة الجسم أو تتناغم معه ، وتطور تعبيره باتجاه الرمز ، بحيث أصبحنا نرى في صورة ( المرأة ) رمزا لدمشق القديمة تارة وللوطن تارة أخرى .

وأصبحت ( المرأة ) العنصر الأكثر أهمية في تجربته الفنية والأكثر حضورا واشكالية ، ففي استخدامه لهذا العنصر الذي استمدّه في بداياته من

رقيقة ، شفافة ، مشبعة بالضوء ، وبذلك عكس ابتاعيا وبأسلوبه الخاص الحياة اليومية داخل المنزل ، القط الذي يجلس بوداعة تحت الشمس والياسمين ، التي تنشر نفسها على جدران المنزل وأصص الورد التي تزين النوافذ وباحة الدار ، والعائلة في لحظة استراحتها ، والمرأة التي تحتضن طفلها والرجل الذي يمثل سلطة المنزل والصبية التي تطل من خلف النافذة رغبة في الاتصال بالحياة خارج المنزل ، وهكذا صور ( فائق ) تفاصيل الحياة اليومية بكل متناقضاتها ( سلطة الاب - حنان الام - براءة الطفل - عذوبة الصبية - الأنوثة - الرجولة .. الخ ) ووصل الى مرحلة النقد الاجتماعي حين أكد على تسلط الرجل وليس سلطته كرب عائلة فقط ، ووجد في المرأة ما هو ايجابي وما هو جميل ، فصورها كأم





امراة وطير

تعبيرية متميزة أراد من خلالها استشفاف أعماق عناصره الانسانية ، واخراجها الى السطح عبر الجسم العاري والمبالغة في التعبير ، في الوجه كما في العيون وحركة الجسم ، وزاد ، على هذه الشدة في التعبير ، حرارة حين استخدم الاحمر ومشتقاته ، وعلى خلفية لونية باردة زادت من بروز الاجسام التي تعامل معها بأعماق النحات لا الرسام ، الا ان هذه الخصائص مجتمعة ، تكشف في النتيجة عن رغبة عارمة في تجاوز المظهر الخارجي الفيزيائي للجسم ، تماما كما في تعامله مع ( دمشق القديمة ) وتجاوز الجانب التسجيلي الذي رفضه ، وهدمه ليعيد صياغته من جديد عبر تكوينات متنوعة البناء والجمالية . وفي لوحة أخرى نرى التناقض بين العجوز التي ترتدي الزي الدمشقي التقليدي والفتاة العارية التي تداعب القط الذي أصبح

دمشق القديمة ، وصل الى أكثر من رمز ودلالة تعبيرية وقيمة جمالية ، فاذا درسنا « المرأة » وخاصة ( العارية ) تكشف لنا نماذج جمالية انثوية متنوعة ( بدانة - نحافة - رشاقة ) ، وحالات انسانية مختلفة [ رقة - عذوبة - شفافية - حزن - ألم - تمزق - معاناة - وحدة - توحد - غربة ] وفي كثير من الاعمال تتداخل الاساليب في شكل جمالي منسجم مع نفسه ، ومع الحالة الانسانية التي يسكنها ، وي طرحها كمحتوى على صلة بذات الفنان ، وذكرياته من جهة ، وبالواقع من جهة أخرى ، ففي لوحة تمثل « عائلة » استخدم العاري في شكل المرأة والرجل والطفل وعمل على تحوير الكتل البشرية وتضخيمها واعتمد على ( الوان حارة ) و ( بضربات لونية ) متتالية تكشف عن انفعال شديد بالعناصر المرسومة ، اما التحوير والتضخيم فكشف عن





دمشق القديمة



رجل وامرأة

وكاننا امام حديقة مزروعة بالالوان والزهور والورد ، او لنقل امام عالم من البهجة والمتعة والفرح ، ففي هذه اللوحة التي تشكل واحدة من مجموعة لوحات يصوغ ( فائق ) الجانب الجمالي من ذكرياته ، ويضيف الى جمالية الذكرى ، جمالية الحلم بواقع مستقبلي اكثر جمالا ورونقا ، وتبقى الجذور ممثلة في عناصر المنزل المدمشقي القديم من عمارة وانسان وحيوان ونبات ، وتبقى الذكريات المصدر الاساس الذي يشكل جمالية هذه المجموعة من اللوحات .

وفي مجموعة اخرى من اللوحات نرى اللقطة القريبة ، تماما كما في التصوير الضوئي والسينما ، لكن عبر جماليات التصوير الزيتي ، ونرى المشاهد المتتالية الموزعة على مساحات هندسية ، او المتداخلة كلون وكعناصر تشكل موضوعا او عدة موضوعات ، ونرى جذور المساحات الهندسية في النافذة الخشبية القديمة ، ففي لوحة شكلها عبر اربعة مربعات نرى ستار النافذة الابيض في المربع الاول وفي الثاني ( اصص الورد ) وفي الثالث ( صبية جميلة عارية ) و ( قطة ) في حالة انسجام وفي الرابع يطل الصبي الذي يحتضن عصفوره ، وكل عنصر من عناصر اللوحة يمارس وجوده ، حياته منفردا ، وي طرح حالة انسانية محددة ،

جزءا من موجودات المنزل ، ونرى اغصان الياسمين والورد تحيط بالفتاة على شكل قوس جميل مزهر ، وفي الخلفية تطل على مساحات لونية تشكل بقايا من جدار عتيق . . الا ان الالوان المستخدمة في الجدار كما في جسم الفتاة ليست الوان الواقع الفيزيائي . انها الوان نابغة من ذات الفنان وتشكل مجتمعة وحدة متجانسة تنوس بين الاخضر المصفر والازرق المخضر . . اي عجينة لونية خاصة فرشها على بقايا من ضوء اصفر خافت وتوشيحاح حمراء تتسلل عبر النوافذ الخشبية المتنوعة ، وفي احدى اللوحات تناول المرأة العارية النحيفة والطويلة ذات الوجه القريب من النموذج الجمالي اليوناني القديم ، وصورها الى جانب اصص الورد التي امتدت الى الاعلى لتفرش ظلالها على الجسم الجميل المعبر ، والى جانب المرأة جلس القط بكل وداعة ورقة ، وفي الاعلى نطل على عصفورين في حالة غزل ، وكل ما يحيط بهذه العناصر من الوان ، وزهور ، وورد ، واشياء يساهم في تشكيل عالم جمالي استمد ( فائق ) جذوره من طفولته وبناءه من جديد كما يريد ان يكون او كما يحلم به . عالم جديد لا يرصد حياة يومية بقدر ما يصور حلما بحياة اكثر جمالية وشفافية وعذوبة ، حياة تعج بالجماليات الشكلية واللونية ،



وتظل المرأة كما القطة العنصر الأكثر جمالا وعذوبة رغم الحزن المسكون في الوجه وفي العيون الفائرة .  
 ووصل « فائق » في هذه المجموعة الى تقديم حياة متكاملة ، ففي احدى اللوحات التي وزعها على سبع مساحات هندسية ، نرى الرجل الذي يمثل التسلط ، وقد صورته الفنان بتعبيرية تكشف عن شيء من البشاعة الداخلية ، والى جانبه نرى الجمال الحزين ممثلا في ( الفتاة العارية ) وفي احدى المساحات يبرز الطائر الذي يعانق ( الشمس ) كرمز للانعتاق والخروج من دائرة الهندسية ، وفي مساحة تشغل أعلى اللوحة تطل مجموعة من ( العاريات ) وفي الخلفية يبرز الرجل العاري ، وكأننا أمام مشهد من المشاهد التي تمثل ( الجواري ) في زمن الملوك والسلاطين ، كل هذه المتناقضات تحمل ما هو أبعد من القيم التعبيرية والجمالية ، لأنها تكشف أخيرا عن نقد اجتماعي واضح ، وعن رفض لقيم ومفاهيم قديمة متوارثة ، وعبر طريق جمالي رمزي غير مباشر ، وهكذا لا يقف ( فائق ) عند حدود رصد ما هو جميل من ذكريات ، لكنه يصور أيضا العلاقات الاجتماعية المتنوعة ، يكرس الإيجابي منها ويرفض أو ينقد السلبي ، ويعكس عبر صورة المرأة الرمز مختلف القيم والمضامين ، ففي لوحة تمثل ( عائلة ) نرى امرأة ورضيعها ومجموعة من الاطفال ، والشباب وعدة قطط ونرى التأكيد على المرأة كرمز للأمم والعطاء والبذل ، وحين صورها عارية ذات اثناء كبيرة ، وقد احتضنت الطفل الذي يرضع اشار بذلك الى حجم العطاء ، العطاء الكبير ممثلا في الاثناء الكبيرة ، وأضاف الى محتوى العطاء محتوى الحنان حين صور وجه الام وقد مال بحنان على الرضيع والعيون التي تشع محبة ، ترى هل نقول ان ( فائق دحدوح ) مصور العائلة ؟ او نقول انه مصور دمشق القديمة ؟ او الجماليات التراثية الشعبية ؟ انه كل ذلك مضافا اليه الموضوع القومي الذي طرحه عبر عدة لوحات وفي مختلف المراحل التي مرت بها تجربته الفنية وهنا نذكر لوحة ( ناس تحت الشمس ) التي خلد فيها الحياة الشعبية وقدرة الانسان العربي على المواجهة والصمود والانتصار ، فها هي شخوصه تقف بصلابة لتجاوز محنتها ، ماساتها ، آلامها ، وصولا الى النصر ، ومن الجدير بالذكر ان اللوحة رسمت بعد نكسة حزيران وهي من اللوحات النادرة التي ظهرت في تلك الفترة وحملت في جوانبها الامل وبعيدا عن ( سواد حزيران ) ، السواد الذي غرقت فيه العديد من تجارب الفنانين في تلك المرحلة ، وكان ( فائق ) قد بشر بتشرين التحرير ، وفي لوحة أخرى تحت عنوان ( لبنان ١٩٨٢ ) صور وجهي الواقع في رموز تعكس المحنة والمأساة والدمار والشهداء ، ورموز أخرى

تكشف عن الصمود والتصدي والتضحية والفداء وتجدد الحياة رغم حجم المجازر .

وعاد « فائق » الى موضوعاته المحببة ، الى ذكرياته طفولته ، الى المرأة والنافذة ، الى عناصر بداها منذ الستينات واستمر حافظا لها الى الثمانينات ، مؤكدا على المرأة في مختلف حالاتها وعلى الحياة الشعبية التي اعطاها عبر دمشق القديمة كل اهتماماته ، وها هو يحدثنا عن التراث وعن الحضور الدائم لدمشق القديمة في لوحاته فيقول : ( ولدت وترعرعت في بيت دمشقي بسيط وجميل في بساطته ، فيه الماء والشمس والخضرة ، الأصص والزهور وشجر الليمون والنارنج ، وبحيرة ماء في صحن الدار ، الخ ، وفي الربيع تتحول أسطح المنازل الى حديقة تنمو فيها الحشائش وشقائق النعمان ، وأنا أطمح الى تأكيد الشخصية المحلية عن طريق معالجة حديثة ، ولا آخذ من عالمي الا أبسطه ، - نافذة خشبية قديمة ، أصيص في زاوية ، فتاة جميلة ، قط متكاسل ، نباتات نمت بالحب والرعاية ، وبالتالي أرسم هذا العالم بخطوط بسيطة ، واللوان صريحة ، والتراث هو وجه الشعب الحقيقي ، فنه وأدبه وتقاليده وعاداته ، وتاريخه وتطلعاته ، الفرد الواحد أصغر من تراثه ، وأنا لا أطمح الا الى عكس جانب من هذا التراث مع أنني لا أفعل ذلك ، فأنا منه وأقوم برسائلي كغيري لأضيف لبنة اليه اعجنها بأحاسيسي وحبتي لهذا الوطن ، محاولا أن تكون هذه اللبنة مشحونة بدفء ألوانه وصراحتها ، وتألّق شمسها وحرارتها ، وتحمل فيما تحمل ماضيه وما يتطلع اليه ] .

وحول المرأة ، وحضورها الكبير في لوحاته قال لنا . [ ومن يقول أن ليس للمرأة حضوراً كبيراً في حياة كل انسان ، وبما ان للمرأة مثل هذا الحضور في حياة كل رجل وللرجل في حياة كل امرأة ، فلا بد وان ينعكس ذلك في العمل الفني والادبي والموسيقى ، المرأة هي الام والجدة والاخت والزوجة والصديقة والحبيبة ولقد ارتبطت المرأة بالارض وصارت رمزها ففيها يكمن سر الخصب والولادة والخلق ، وأنا أرى ان المرأة أو أي عنصر آخر عندما يدخل في تكوين اللوحة يلعب دورا يختلف عن الدور الذي يلعبه في الحياة الواقعية ، واذا ما اراد الفنان للمرأة أن تلعب دورا في لوحته ، كان دورها هذا أكبر مما هو عليه في الواقع اللوحة شكل ومضمون ، أي أنها ( بالنسبة لي ) معادلة النجاح في حلها عندما أنتج عملا فنيا يلقي قبولا من الفنان والناقد الفني والمثقف والانسان العادي ، ولتفسير بعض ما للمرأة في لوحاتي لأأخذ عمليين من أعماله . لوحة (لبنان) و لوحة (رجل + امرأة + قفص) ، في العمل الاول امرأتان ورجل جريح يحملها رفيقه





فتاتان

اللوحة الثانية ( رجل + امرأة + قفص ) ، فموضوعها مكانة المرأة عند شريحة من الرجال الذين ارتبطت المرأة عندهم بمفهوم الحريم عنوان اللوحة باسم عناصرها الثلاث ، تحتل المرأة مساحة كبيرة من اللوحة رمزا لاستحواذ الجنس على فكر الرجل والمرأة هنا عارية ممثلة عارية جميلة تذكرنا بالمرأة في شعر امرئ القيس والنايعة الذبياني ، أي المرأة في التراث ، أما الرجل فقد رسمته بشبابه وفي مستوى أدنى وكأن المرأة تجلس على كتفيه رمز فكرة تقض مضجعه ، ويمسك بيده قفصا يسجن فيه عصفورا جميلا بديل المرأة التي يتمنى هذا الرجل ذو الوجه القريب من

في المقاومة وطفل ، . والمرأة تقف بجانب الجريح وتضع يدها على رأسه وقد رايت أن من الأفضل ألا تكون هذه المرأة عارية لان تفاصيل الجسم العاري قد يشوش على بؤرة اللوحة التي يحملها الجريح ، أما المرأة الثانية على يمين اللوحة والتي تحتضن طفلا رمز الحياة الجديدة وامتدادا للمقاومة رايت من الأفضل ، من الناحية الفنية أن تكون عارية وذلك لعدة اسباب : لانني أريدها ان تكون هنا رمزا للخصب والولادة والعطاء من جهة ، ولان العلاقة التي تربطها مع الطفل ستكون اوثق واجمل من جهة ثانية ولانها تخدم مضمون اللوحة من جهة ثالثة .. الخ أما





## قطعة وفاتان

رسم الكاريير امتلاكها ، ولكن أتى لرجل بهذه العقلية وبهذا الفهم للمرأة أن يروي روحه الظمأى أبدا لانعدام الحب والاحترام للمرأة الانثى .  
المرأة الجميلة لا تخلق عملا فنيا ، وعليه فإن المرأة تدخل في اعمالي اذا كان لها دور في شكل اللوحة ومضمونها ] .

وهكذا تنوعت الحالات الانسانية والموضوعات والمضامين التي طرحها ( فائق ) عبر استخدامه ( المرأة ) استخداما رمزيا وبتحقيق جمالي تعبري شاعري ليس بمعزل عن خلفية أكاديمية متينة امتلكها

كرسم وتلوين وبناء وقام بتطويرها عبر جماليته الخاصة ، أسلوبه المتميز ورؤيته .  
وهكذا نرى في هذه التجربة ما يميزها كواحدة من تجارب جيل ( الستينات ) مثل ( المرحلة الذهبية ) في الحركة الفنية في سورية ، ونرى الخصوصية في اقتحام موضوعات عالجه العديد من الفنانين لكن من الخارج لا من الداخل ، « فائق دحدوح » بايجاز هو فنان دمشق القديمة بكل متناقضاتها ، بكل جمالياتها حاضرها وماضيها ، دمشق الاصاله والتراث ، دمشق « العمارة » والانسان .



# شاشة فنانين من سورية

وكانت تلك هي البداية المشجعة لأحمد دراق السباعي الذي بدأ بعد المعرض محاولة جديدة تركز على الاستفادة من عنصرين هامين أحدهما ( الفن الشعبي ) و ( فن الاطفال ) ، اذا أخذ يستفيد من الرسوم على الجدار القديمة الشعبية ، ويستعين بالصياغة العفوية التي تقدمها الحكايات الشعبية المرسومة بيد فطرية ، هذه اليد البرئية التي تذكرنا في كثير من الاحيان ، بما يرسمه الاطفال وما يقدموه لنا من اعمال ملونة لها عفويتها وسذاجتها ، ونستطيع ان نقول بأن المواضيع التي طرقها ( أحمد ) في هذه الفترة كنت شعبية الطابع ، او طفولية الاداء ، وأن طريقة التعبير استفادت من نظرة الطفل الى العالم ، التي صقلها الفنان لصبح لوحة معبرة بكل معنى الكلمة .

ولكن كيف قدم أحمد لنا الحداثة من منطلق الفنون الشعبية ، ورسوم الاطفال ، والرؤية الساذجة ؟ واذا أمعنا النظر في لوحة من لوحاته نجده يوزع الاشكال الانسانية والحيوانية على مساحة اللوحة ، لتصبح هذه الاشكال مساحات صغيرة ضمن المساحة الكبرى ، ونرى كل شخص من الاشخاص اصبح منعزلا ضمن المساحة المحيطة به ، وبعبدا عن بقية الاشكال ، وان طريقة التوزيع اعتمدت على المفاهيم الحديثة التي تعتمد على التكرين الحدسي ، اذ تتوازن اللوحة نتيجة ايقاع معين تقدمه ، وهو نتيجة مباشرة للتنفيذ العفوي ، والبريء .

ويتحدث أحمد دراق السباعي عن هذه المرحلة فيقول :

## أحمد دراق السباعي

في عام ( ١٩٦١ ) اقامت مجموعة من الفنانين التشكيليين معرضا للفن التشكيلي العربي السوري في ( بيروت ) وكان أحمد دراق السباعي احد الفنانين الذين شاركوا في هذا المعرض ، ولفت اسلوبه الفني انظار المشاهدين ، الذين وجدوا فيه شيئا متميزا عن حركة الفن التشكيلي العربي السوري وكانت نتيجة هذا المعرض بداية الاهتمام بتجربة أحمد دراق السباعي التي قدمت ما هو خاص ضمن حركة الحداثة الفنية واعتمدت على اسلوب بدائي عفوي ، وعلى بساطة مذهشة .

وعلى الرغم من ان أحد لم يدرس الفن في اكااديمية معينة لكنه استطاع ان ينال الاعجاب بصياغته الفنية التي اعتمدت على مفاهيم أساسيين :

اولهما : الروح الساذجة المعبرة التي ترى الفن على انه تجسيد تلقائي للموضوع على المساحة .  
ثانيهما : الاقتصار على لون واحد في اللوحة الواحدة وعلى مشتقات هذا اللون ، وسيطرة اللون الباردة على كل الاعمال ، وبراعة في تدرج نغمات اللون ضمن المساحات المختلفة .





احمد دراق السباعي ... بيوت

ويمكن ان نقسم تجاربه الى قسمين اساسيين احدهما يرتبط ( بفن الطفل ) ، وهي لوحات دولاب الهواء ، وطائر الورق ، والعيد ، واحلام الاطفال ، وحديقة الاطفال ، وارتبط القسم الثاني بالريف ، وحياة الفلاح وكدحه في الارض ، فرسم لوحة تجفيف الصوف ، وفي الحقل ، والقطن .

#### لوحات من وحي فن الطفل

ان اللوحات التي رسمها تحت تأثير فن الطفل عديدة ومتنوعة ، ويمكن ان نتحدث عن الاشكال البشرية فيها التي رسمت بعفوية ، وبرؤية مباشرة ، فيها التلخيص المقتنع للشكل الانساني ، والتحويل المبدع في تقديم هذا الشكل ، الذي نحس بان الواقع

[ لقد عشت في حي شعبي ، فاستلهمت كل ما فيه استلهمت البسط الشعبية ، وطبق القش ، وصندوق الخشب ، وجدران الدور القديمة ، بما تحويه من رسوم وزخارف ] .

ويضيف قائلا :

[ اتخذت لنفسى اسلوبا طفوليا ، حاولت التعبير فيه تلقائيا مستخدما ، في هذه المرحلة ، الحكايا والاساطير ، والرموز الشعبية التي طالما تراءت لي في كل مكان من البيئة التي كنت اعيش فيها تماما ]؟؟ ويمكن ان نذكره عدة لوحات رسمها ( احمد ) في هذه المرحلة التي امتدت منذ عام ( ١٩٦٣ - ١٩٦٧ ) وهي مرحلة التأثر بالفنون الشعبية وبفنون الاطفال ،





الصيد .. احمد دراق السباعي



الطواف .. احمد دراق السباعي

مما يؤكد لنا على رغبة في تقديم تماثيل في الاشكال مع اختلال بسيط يعطي الايقاع الحركي ، اما التكوينات التي تقدمها هذه التجارب فهي عفوية ، يهدف الفنان من خلالها الى توزيع الاشكال ضمن المساحة الكبرى ، حتى لا يترك فراغا ، لكن كل شكل من الاشكال يعيش مستقلا عن الآخر .

### رسوم الحقول

اما لوحات ( احمد ) التي استمدت موضوعاتها من الحقول ، ومن عرق الفلاحين وتعبيهم ، فنرى الجانب

يمتزج فيه مع التجريد لان الفنان يقدم المساحة المجردة ، والشكل البشري الذي قد اجري التعديل عليه ، ووضعه عليه .

لوحاته الاخرى رسوما كالتى يرسمها الاطفال ، كالطفل ، الذي يمشى على يديه ، او الطائر الغريب الذي رسمه في طرف لوحته الاعلى ، على شكل خيالي وتحول الاطفال الى اشكال هندسية بسيطة ، كما يفعل الاطفال في بعض رسوماتهم ، وهذا ما نراه في لوحته الشهيرة ( دولاب الهواء ) ، وفيها نرى الطفلين المرسومين يختلفان عن بعضهما في زخرفة طرف ثوبهما





الخروج من الدائرة

## المرحلة الثانية

١٩٦٨ - ١٩٧٥

والمرحلة الثانية التي مرت تجربة ( أحمد دراق السباعي ) بها ، بدأت عام ( ١٩٦٨ ) ويتحدث أحمد عن هذه المرحلة فيقول بأنها بدأت مع عودته من باريس ، حيث أجريت له جراحة في القلب ، وانتهت مع انتهاء مرحلة المرض وبداية مرحلة الشفاء .

وقد عبرت هذه المرحلة عن الناحية السياسية ، لان عدوان حزيران عام ( ١٩٦٧ ) قد ادخل عاملا هاما اثر على تجاربه اللاحقة ، فقد سيطرت الموضوعات المرتبطة بنكسة حزيران وما خلفته هذه النكسة من مأساة عميقة .

وقدم المواضيع الجديدة المرتبطة بالوضع السياسي ، وفي طريقة صياغته لهذه المواضيع ، وذلك لان ( أحمد ) اراد ان يطور أسلوبه ليلاءم مع الموضوعات التي يعالجها ، ويبتكر من الوسائل ما يمكنه من التعبير عنها .

ويمكن ان نذكر هنا اللوحات الهامة التالية ( اطفال القدس ) و ( لاجئات ) و ( عائلة ) و ( الارض المحتلة ) و ( نازحات ) ودور الام في المعركة وذكريات لاجئة ،

التنظيمي فيها هو المسيطر ، لهذا نراها اكثر حداثة وانسانية .

ففي لوحته في الحقل نرى المرأة القريبة قد قطع جانبها ليختزل الشكل ، ويقدمه لامرأة منحنية تعمل في الحقول ، وقد ظهرت المرأة الاخرى على يمينها ، وعلى شكل اكبر من شكل الاولى ، وظهرت المرأة الثالثة اكبر من الاثنتين ، وان العلاقة الابقاعية بين النسوة الثلاثة تخدم متانة اللوحة ، وقبولها ، كما ظهرت اجزاء اخرى من الاشجار التي نراها في اقصى اليمين واقصى اليسار ، ونرى علاقة الاشخاص مع الاشجار تخدم التكوين الذي يريد ، وعملية قطع لجزء من الاشجار ، وجزء من رجلي المرأة ليؤدي حركة ضمن اللوحة ، ورغم ان الاشخاص قد وزعوا مستقلين في المساحة ، ولكن عملية التنظيم للحركة والبعد ، قد جعلت اللوحة متمثلة ، وقد وزعت كل الاشكال بعناية تكشف عن تكوين حدسي له الطابع الابقاعي والحركي . وقد بذل ( أحمد ) كل جهده من اجل يقدم لنا علاقات بين درجات اضاءة المساحة ، اذ ان الدرجة اللونية كانت رمادية دوما ، ووزعت على المساحة درجات مضيئة ومعتمدة بالتساوي ، وهكذا استطاع ان يقدم الابقاع بين درجات الضوء ، تماما كما قدمها في الاشكال .





على النافذة

وازدادت الالوان حرارة ، ودمج الشخصية مع الخلفية ، فترابط التكوين ، دون اهتمام بالمفاهيم التقليدية للبعد ، واصبح اللون موحدا بين الخلفية والاشخاص ، ومسيطر عليها جميعا .

وقد وصل الى قمة التعبير عن المرحلة في لوحته ( اطفال القدس ) التي عرضها في معرض نظم بمناسبة مهرجان دمشق الاول للفنون المسرحية ، اذ استخدم الالوان المختلفة ، ودرس التكوين بكل تفاصيله ، وقدمه بمفهوم ايقاعي حديث ، وبدأت تضع صور الطفولة من اللوحة ، امام الرغبة في تقديم مفاهيم اكثر حداثة وتطورا .

وسار ( احمد ) بعدها بخطوات ابعد حين رسم التجارب الاكثر حداثة ، والتي عبرت عن نفس المواضيع السياسية ، مثل لوحته ( ثورة الكنائس ) و ( الطفل والمدينة ) ، واصبح لتجربته اكثر من بعد ، واكثر من اسلوب واحد ، اذ بدأت تبرز فيها الرموز المختلفة ، التي طورت الاتجاهات العفوية نحو ( تعبيرية ) تحطم الاشكال ، وتدمرها ، وزاد هذا الاختزال الى حدود التدمير الكامل ، وكانت تلك البداية نحو المرحلة الجديدة ، التي قدمت الصياغة المتطورة ، والمضمون الانساني ، والموضوعات الاجتماعية .

والشهيد ورسم على جدار ، لكن ما التبديل الذي قدمه لنا في هذه الاعمال ؟

نستطيع القول بان عملية التبسيط ، والاختزال للاشكال الانسانية ، ظلت محور تجربته ، وقد اتجه الى الاشكال الهندسية ليقدّم الصيغة المحورية لهذه الاشكال ، وفي نفس الوقت عمد الى عملية دمج لخلفية اللوحة بمقدمتها ، لتصبح اللوحة متماسكة صلبة ، وتقدم نسيجاً واحداً متكاملًا ، وهذه العملية جعلت لوحته اكثر حداثة مما كنا نراه عنده ، وربطت التكوين برباط مشدود .

وبدا يبذل عناية كبيرة ، حتى يكون تكوين اللوحة متماسكا ايضا ، ومنظما كما كان يفعل في الماضي ، ونلاحظ بان لوحته رسم على جدار التي عرضها في معرض الخريف عام ( ١٩٦٨ ) قد عبرت عن هذه الاهداف ويمكن ان تعطينا فكرة عن تطور اسلوبه في هذه المرحلة .

ان المرأة النازحة التي حملت امتعتها على راسها ، قد اصبحت عبارة عن شكل هندسي ، وتحول الطفل الذي رسمه الى جانبها الى شكل هندسي آخر ، وجمال اللوحة في قدرة ( احمد ) على تقديم المضمون الانساني عبر عملية فقدان التوازن في الطفل والمرأة ،



## تكوين

### المرحلة الثالثة

١٩٧٥ - ١٩٨٦

لقد اغنى ( احمد دراق السباعي ) تجربة الفن التشكيلي في المرحلة بالموضوعات الاجتماعية المختلفة، وقدم لنا رؤيته الخاصة ذات المضمون الانساني في المراحل التي تلت ، ويمكن الحديث عن تجاربه المختلفة التي قدمها في هذه المرحلة ومن اهمها :

[ تدمريات ، و ( قرويات ) و ( الصعود ) و ( امرأة من العراء ) و ( الخروج من الدائرة ) و ( تكوين نسائي ) ( القارب ) و ( رؤيا ) ، وغيرها من الاعمال الهامة ] .  
وجميع هذه التجارب تقدم لنا المواضيع الاجتماعية، التي ترمز فيها الفنان الى ما يريد قوله ، عبر صياغة جديدة للوحة ، واغنى تجاربه بكثير من التشكيلات ، التي تؤكد على ان ( مضمون ) تجربة ( احمد دراق

السباعي ) كان دوما انسانيا ، يلح على الانسان ليسعى للتحرر من تلك الحالات التي تمنع انطلاقه ، والتي كانت تسود في تجاربه في المرحلة الاولى التي قدم فيها عزلة الانسان في الريف والمدينة، وحين قدم تجاربه في المرحلة الثانية لجأ الى اشكال هندسية ليبر عن حالة مأساوية وعن حالة حصار جديدة ، وعدم توازن .  
لكن هذا الانسان الذي رايناه في البداية محاصرا يحاول الآن أن يشق طريقه ، ويحاول الحركة التي بدأت تبرز في اشكال من التكوينات المنفتحة الجديدة التي تدل على ان ( احمد دراق السباعي ) أصبح يملك لغته الخاصة ، ورموزه ، وقدراته على معالجة مختلف المواضيع ، التي اصبحت متنوعة تنوع الحياة ، وان قدراته التعبيرية قد تفجرت في المرحلة الاخيرة ، بما هو جديد وهام ، ويمثل تجربة فنية مستقلة تماما ضمن تجارب الفنانين الحديثين في القطر العربي السوري .





محلولا ... غياث الأخرس

التي تشكل الأساس لكل التجربة الفنية الحديثة ،  
ولكل محاولات الحداثة الفنية لتطوير الفن ، وهذه  
القضية ذات وجهين يعكسان المشكلة الفنية في بلادنا،  
وفي العالم ، الوجه الأول هو [ الموضوع المأساوي ]  
والآخر ( الصياغة الفنية الحديثة للموضوع المأساوي ) .

#### الموضوعات المأساوية

أول ما يتطبع في ذهن المتفرج على هذه الأعمال  
التي عرضها في المعرض الأول هو أن موضوعاته تعكس  
مشكلة ما ، هي مشكلة الإنسان، المأساوي ضمن العالم  
المعاصر .  
وكل الوجوه التي قدمها هي وجوه مأساوية ، وفي

#### - ثانيا -

#### غياث الأخرس

حين أقام الفنان ( غياث الأخرس ) معرضه الأول  
عام ( ١٩٦٥ ) كانت تجاربه الفنية مفاجأة لكل متذوق  
من متذوقي الفن ، لأنه استطاع أن يجيب الناس  
بأعماله ، لأنهم وجدوها مجسدة لكل قضاياهم ، التي  
كانوا يبحثون عن تجسيد لها في الأعمال الأخرى ، وهذه  
القضية التي قدمها في المعرض تلخص فيما يلي :  
- [ التعبير عن مأساة الإنسان في هذا العصر ،  
باسلوب يتلاءم والقضايا التي يطرحها العصر ] ولقد  
وضع ( غياث الأخرس ) يده على القضية الحساسة





## تشكيل .. عنيات الأخرى

وهكذا اكتشف المشاهدون امكانات كبيرة لفنان متمكن من مادته ، ومعلم لفن الحفر على المعدن ، واكتشف العارفون أن في جعبة ( غياث ) ما هو أكثر مما قدمه ، وأن هذا الفن يمكن أن يلعب دورا كبيرا في حركة الفن التشكيلي المعاصر .

وقد بدأت تجربته تزداد غنى من الزمن ، وثبتت نفسها مرة أخرى ، نتيجة لمحاولات ( غياث ) المتعددة لتقديم ما هو محلي ، وادخاله الى الصياغات ، والتقنيات التي حملها معه عبر فترة زمنية بسيطة ، وهكذا ولد ( غياث ) أسلوبا فنيا خاصا ، ليس له ما يماثله ، ودمج في تجاربه العديد من المضامين والرؤى والتقنيات ، وأعطى لغة حفر فنية خاصة به لها حضورها الخاص ، وتمثل أحد أهم تجارب الحداثة الفنية .

لكن كيف حقق هذا الحضور والخصوصية ؟ لقد انطلقت تجاربه الاولى في الحفر بعد عودته من ( معلولا ) اذ وجد في القرية الايحاءات المختلفة ، التي تساعد على التعبير عما يريد ، لكنه لم يرسم بيوتا تتوزع عليها ، والجبل رابض فوقها ، وتسطع الشمس عليها والسماء الزرقاء تحيط بكل شيء ، كما فعل غيره من الفنانين الآخرين ، بل دخل البيوت ليتعرف على الناس ، ويستفيد من تجربتهم ، ومن رموزهم ،

حالة من الدراما والحزن المعبر عن الشقاء الانساني ، في عصر القنابل والاستغلال البشري ، وهذا يعني أن ( المضمون الانساني ) لاعماله على صلة وثيقة بالواقع المأساوي للانسان المعاصر ، وقد افلح في خلق الصلة الصميمية بينه وبين ما يحدث حوله في العالم ، وجعله شاهدا على العصر ، آمينا على أحداثه .

## الشكل الفني ؟

والوجه الآخر للقضية التي طرحها معرضه هو الشكل الفني الذي عبر به عن القضايا الانسانية ؟ ان من الواضح ان الصيغة الاساسية التي لجأ اليها غياث قد نبعت من تطويع فن الحفر الذي كان جديدا علينا ليخدم قضية انسانية ، ويقدم لنا أحدث تقنيات (الحفر على المعدن ) من اجل ذلك ، لهذا لم يترك شكلا فنيا لم يلجأ اليه ، ولا تقنية من التقنيات لم يستفد منها ، وهكذا فتح الباب امام تقنيات عديدة تخدم كل واحدة منها موضوعا من الموضوعات ، ومضمونا من المضامين . وقد كانت تجاربه الاولى تقليدية في أسلوبها ، وواقعية الى حد بعيد ، ولكنه يحب أن يضيف الى كل تجربة ما هو جديد ومستنبط ، نتيجة لارتباطه بفن الحفر ، وتقنياته ، وخبرته الطويلة مع هذا الفن .





لتشكيل ربا عي .. غياث الأخرس

وهكذا بدأ بتطبيق هذا المبدأ ليقدّم اللوحات المتنوعة التي تعكس معلولا ، ( معلولا - الناس ) في ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم ، وأحلامهم ورموزهم الحياتية المتنوعة التي سجلوها على الصخور ، وداخل البيوت .

وان هذا المبدأ ، الذي انطلق منه ليقدّم تجاربه ، قد دفعه الى المزيد من البحث والاكتشاف ليكتشف الاشكال المحفورة المتنوعة التي حفلت بها بلادنا وتراثنا العربي .

ولعل اهم هذه الاكتشافات تلك الرسوم التي حفرها الفنانون الشعبيون على السيوف القديمة ، وما حفره الخشب الفنانون المحليون ، وما حفرته الطبيعة في المغاور والصخور ، وما قامت به الطبيعة من حث طبيعي .

وفي نفس الوقت اتجه الى الحداثة الفنية التي اخذت مقوماتها من الاشكال التعبيرية المختلفة ، التي اعطتها المحفورات المحلية اهميتها ، وقيمتها ، وارتباطها بالواقع .

واستفاد من هذا كله ليقدّم تجاربه التي كشفت عن ما هو جديد في كل تجربة وكل معرض ، واغنى هذه

واشاراتهم ، وتعبيراتهم المختلفة ، ويتفهم عقلية هؤلاء الناس ، الذين تعلقوا بأشكال متوارثة ، تعبر عن مخاوفهم وآمالهم ، ثم جسد هذه الرموز في لوحاته ، وقدم اعماق اعماق ( معلولا ) وظهرت معلولا على انها هذا التفاعل بين الناس والبيوت والرموز ، انه رسم ( معلولا - البشر ) ولم يرسم ( معلولا الصخور ) .

وهكذا لم يبق خارجيا عن موضوعه ، كما يفعل اي سائح يزور هذه القرية ، او كاي هاو يريد رسم منظر من المناظر يعلقه في غرفته ، بل اصبح الفن هذا الارتباط الصميمي بالانسان ، وبالحياة اليومية ، وما يختفي خلف المشاهد الجميلة من رموز واشكال ومن معاناة ، وهكذا اصبح قادرا على فهم الناس ، ونظرتهم للامور ، واصبح الفن بمعنى ما تلخيص وتعبير عن روح الشعب ، ومشاعره العميقة الكامنة في داخله وقد اسهم الحفر على المعدن الذي استخدمه في تقديم موضوعاته وفي خدمة التقنية التي ينادى بها لان الحفر كما يرى غياث :

[ الحفر كالساعة يسجل في كل لحظة من اللحظات حياة الناس وتجربتهم اليومية ، انه يلزم حياة الانسان اليومية ] .





الحرب والسلام  
هيات الأخرس

**التجارب بالتقنيات الجديدة المتنوعة التي حملها معه ،  
واعاد اكتشافها على ضوء الواقع وما فيه من مواضيع  
واشكال فنية .**

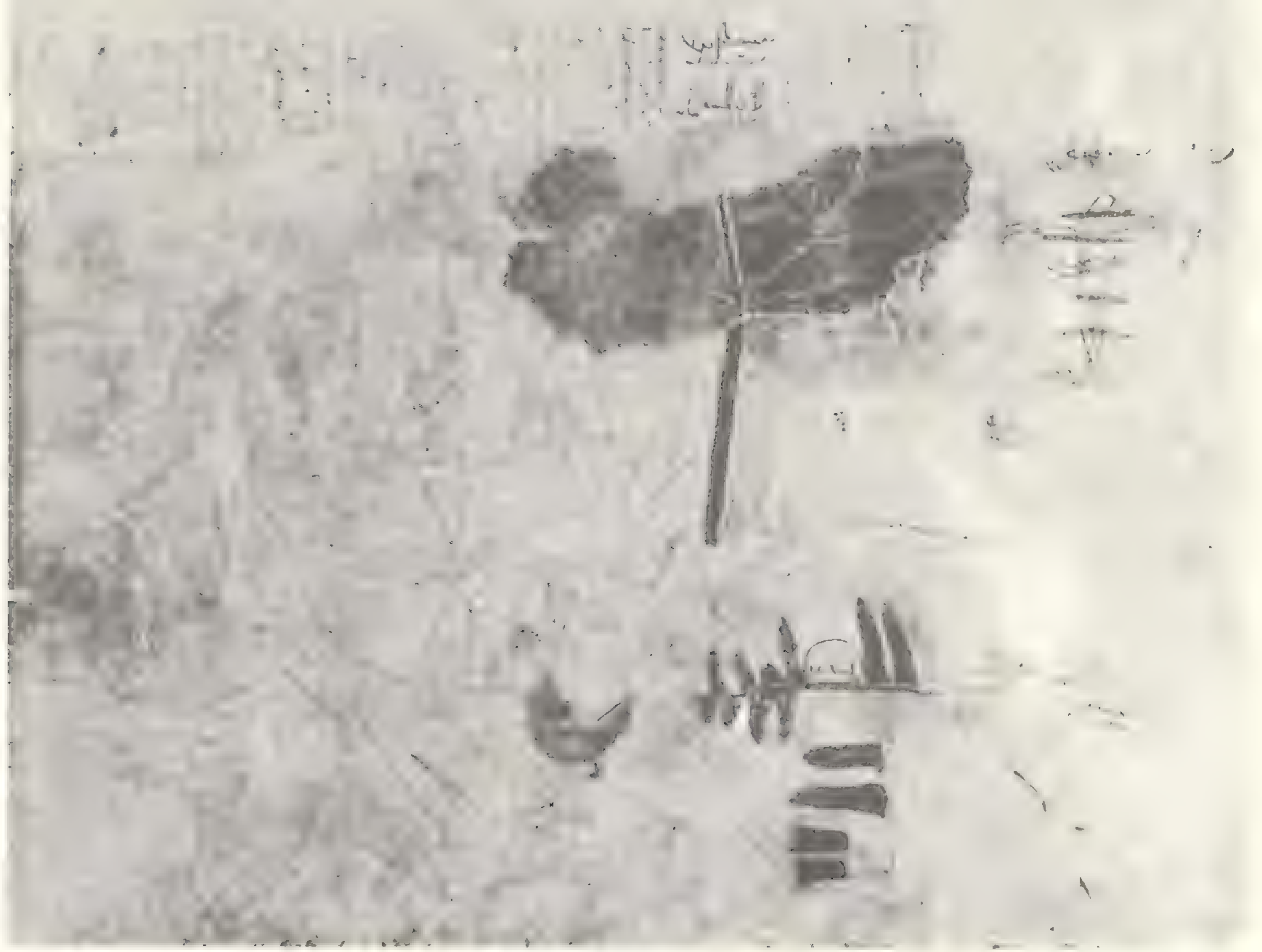
ونستطيع ان نعتبر ان اهم هذه المحاولات لتقديم  
لوحة حفر معاصر متميز ، هي لوحة ( لان الحقيقة  
ماتت ) ، والتي عرضها في معرض خريف عام ( ١٩٦٧ ) ،  
والتي حاولت التعبير عن ( نكسة حزيران ) ، وقدمت  
رؤية جديدة متميزة ، فيها الشعرية التي قدمتها  
صياغات الحفر ، والاسلوب الفني الخاص .

في لوحة ( لان الحقيقة ماتت ) ، قدم ( غياث )  
قصيدة شعرية حفرت كلماتها على المعدن وطبعت  
ومثلت اللوحة لوحا من اللوح الحجرية القديمة التي  
تركها الانسان الذي كان يسجل احداث النكسة ،  
وعرض من خلالها المآسي التي وقعت ، وقد برزت  
فيها مخلفات الطبيعة ، واغصان الاشجار ، والرسوم  
المختلفة التي ترمز لاحاسيس الناس ، وآماله ،  
وتشابكت هذه المجموعة من العناصر المختلفة في عمل  
واحد ، عن طريق الخطوط الدقيقة والبقايا ، التي

عبرت عن مسام صخور تشققت بفعل الأيام .  
وفي نفس الفترة بدأ يكتشف أهمية الرسوم  
الشعبية ، والرسوم المستوحاة من حروق ( النابالم ) ،  
ومن الاختام الخشبية المختلفة التي يستخدمها الفنانون  
الشعبيون لطبع الاقمشة منذ القديم ، والتي تمثل  
الوجوه والطيور ، والزخارف والكلمات ، وقد دمج  
هذا كله في تجاربه واعطى الرؤية المركبة للعناصر واللوحة  
المتنوعة المصادر والتقنيات والتي تمثل عالما كاملا  
قائما بذاته .

واستمرت تجارب ( غياث ) وتنوعت في المرحلة  
التالية حين بدأ يدخل الالوان الى أعماله ، ويقدم  
ما هو جديد ومعبر ، ولعل اهم تجاربه التي حازت على  
التقدير لوحته ولادة التي نالت جائزة الحفر الثانية  
في بينالي الاسكندرية عام ( ١٩٧٢ ) ، فالصياغة اخذت  
شكلا اكثر بساطة وتعبيرا ، واكثر انسانية ، اذ صور  
لنا ( ولادة طفل ) وهو يحمل غصن زيتون ، ويبرز  
وجه الطفل من الارض ، كأنه ينبت منه ونحس بالمأساة  
التي تجلت على الوجه ، والامل الذي يحمله بيده ،  
وهكذا حفلت لوحاته بالمعاني الانسانية ، والاشكال





## لأن الحقيقة ماتت

البسيطة ، ولكن خلف البساطة نحس بأن غياث يبرز ملحمة الحياة كلها ، والتي تتجلى في التناقض بين البراءة والسلام ، والعدوان والالام ، بين عالم براءة اتولد فيه لكن يحمل لنا الكثير من الآلام بعد الولادة .

وتعددت لوحاته التي أصبحت تمثل التناقض والتضاد بين عالين يفصلهما خط الافق ، الارض والسماء ، وما نراه تحت الارض ، وما نراه عليها ، من مشاهد صحراوية ، وفراغ ، ونباتات تريد اختراق خط الافق الى الاعلى ، وتتحدى الصحراء المجدية ، وتعتبر عن ملحمة الحياة كلها .

وقد ربط ( غياث ) بين الارض ، وما تملكه من عناصر حياة والتراث وما هو مخزون فيه ، وما يحمله ، من مقومات الحياة ، وقدم رؤية خاصة تحمل في مقوماتها ، صراع الانسان من اجل الحياة والتجديد رغم كل المصاعب والاعباء .

وقد تابع تجاربه مكتشفا ما هو جديد ، واستعان بعناصر مختلفة دمج بينها ، وادخل الصورة الفوتوغرافية ، وربط بينها وبين الاشكال الرمزية التي قدمها ، وهكذا استطاع الوصول الى ( اللغة الفنية ) التي دمجت بين ما هو واقعي دقيق وبصياغة

مجردة ، وتضم هذه اللوحة ما هو حديث ، وما يمكن الاستفادة منه لتقديم الحفر بمفهوم جديد كلياً .  
مما اعطاء شخصية متميزة لها اكثر من جانب وتطل على اكثر من صياغة فنية .

### ثالثاً

#### نشأت زعبي

في الرسوم السريعة التي رسمها الفنان ( نشأت الزعبي ) لبعض الحمامات الشعبية في مدينة حماه ، تجلت اللغة التسجيلية التي قدمت لنا ما يحويه الحمام الشعبي من عناصر مختلفة ، وفي نفس الوقت تجلت لغة فنية حديثة خاصة به ، ذلك لان الفنان اغنى هذه العناصر بمفهوم حي للتعبير الفني استقاه من تجاربه الشخصية .

وحين نشاهد رسوم ( القسم البراني ) من الحمام الشعبي ، و ( المناشف ) التي يستخدمها رواد الحمام ، وكذلك ( القبقاب ) الذي ترك بلا عناية ، والزخارف المتداخلة مع الخلفية التي التقطها من على الجدار



القديم ، وكذلك حركة أحد الأشخاص وهو خارج من القسم ( الجواني ) من الحمام ، ومئات الرسوم التي تمثل التصرفات المختلفة للأشخاص في هذا الحمام .

وكانت مجموعة الرسوم تمثل الدراسات المختلفة التي رسمها في أحد الحمامات تمهيدا لتقديم مشروع التخرج من ( كلية الفنون الجميلة بدمشق ) والتي تتعدى أهميتها ذلك ، لأنها تقدم جوانبا عربيا خالصا وعالميا كاملا من العناصر المختلفة ، أحسن الفنان اختيارها ، وأجاد في رسم ما شاهد ، وأغناه بصياغة خاصة من الخطوط السريعة المعبرة ، والألوان التي كشفت عن موهبة وعن تعلق بالبيئة الشعبية ، وحب لما تملكه هذه البيئة من عناصر ، ورؤية فنية لم تقف عند حدود التسجيل ، بل عبرت حدائق فنية حقيقية ، وذلك لان الفنان ( الزعبي ) قد حور الأشكال ، وجدد في الصياغة ليعكس عالما من عوالم البيئة المحلية ، ويقدم التعاطف الانساني مع هذه البيئة .

وحين قدم الفنان ( الزعبي ) تجاربه هذه الى هيئة التحكيم نالت التقديم الذي يستحق ، وكشف هذا لنا عن نادرة مبكرة ، وعلى صلة بالبيئة الشعبية ، ولها لغتها الفنية الخاصة ، ذات الطابع الشعري والتعبيري ، الذي يجعل الرسم يملك من الإحياءات أكثر مما يقدم التسجيل الحرفي لشكل أو عنصر ، وهكذا كانت البداية تدل على أن ( نشأت الزعبي ) أحد الفنانين المتميزين الذين قدموا لنا عالما خاصا فيه الكثير من العناصر ، وله دلالاته المختلفة التي لا ترتبط بشكل فني واحد ، لانه كان دوما يضيف ، ويعطي الجديد المعبر الذي هو نتيجة لتأليف خاص ، له طابعه الشعري والشعبي ، وله أساليبه الحديثة المرتبطة بكل تجارب الحداثة الفنية من حيث التعبير عن الرؤية الفنية بعيدا عن الأساليب التقليدية التي كانت تريد ( المحاكاة ) .

وهذه الصلة بالحمامات الشعبية التي عرفناها في مشروع تخرجه ، قد أعطته الفرصة ليقدّم رؤية خاصة ، ولكن الشيء الواضح هو أن ( نشأت الزعبي ) كان فنان البيئة الشعبية في ( حماه ) ، وإين هذه الأحياء القديمة ، وما تملكه هذه الأحياء من عناصر ، والتي أعطته خصوصية ضمن حركة الحداثة الفنية في القطر العربي السوري .

وحين نشاهد تجاربه المختلفة الزيتية التي رسمها بعد ذلك ، والتي قدم لنا فيها بعض الموضوعات المحلية ، ويمكن أن نقول عن تجربته بأنها ( شاعرية ) في كل مراحلها ، ولها مفهومها الخاص عن هذه الشاعرية ، الذي انطلق من رسوم المناظر الجميلة في مدينة ( حماه ) في البداية ، والذي أدخل عليها التعديلات المختلفة التي أعطت لتجربته المفهوم الحديث للشاعرية ، الذي يعني أن هذه الشاعرية لم تعد عبارة عن موضوع جميل اخذ

يقدمه الفنان ، بل أصبحت الشاعرية هي في أسلوب التعبير الفني نفسه ، والتي جعلت كل ما يرسمه يحظى بالشاعرية فكانه تطور من شاعرية تقليدية لموضوع مرسوم ، الى شاعرية في أسلوب تحليل الاشكال والخطوط التي أوجت بعالم سحري خاص ، والتي جعلته يقدم لنا كل موضوعاته مهما اختلفت بهذا الأسلوب .

وكان الهاجس الرئيسي الذي شغله طيلة السنوات التي تبعت تخرجه ، كيف يتوصل الى تحقيق عمل فني خاص به ، وله مقوماته الفنية الحديثة ، والمعبر عن البيئة المحلية ، وعلى ارتباط بعناصر فنية من تراثنا الفني .

وفي البداية حين رسم لوحة ( معلولا ) قدم جانبا من جوانب القرية ، بلون شفاف معبر ، وبلون واحد له تدرجات النغمية ، التي تعني أن اللوحة قد بنيت باللون وحده ، وكذلك الأشكال التي تحولت الى علاقات ملونة متناسقة ، فكانت تجربته تلك بداية تحرره من الرسم الدقيق الواقعي ، للقرية ، وبداية بحثه عما يعطي للمشاهد شاعرية خاصة .

واكتشف بعدها تجربتين هامتين لفنانين كبيرين أحدهما الفنان ( بول كليه ) والآخر ( موندريان ) ، فعرف عن طريق ( بول كليه ) ، إن الشاعرية يمكن أن تكون بالتفاصيل والدقائق ، وبتحميل الأشكال المرسومة الصيغ الموحية ، وبما يمكن أن تعطيه للأشكال من شحنات ورموز مختلفة ، تضع الأشكال في وضع جديد كليا عما كانت عليه .

أما ( موندريان ) فقد اكتشف معه أهمية التحليل للوحة ، والتبسيط لأقصى الحدود الممكنة التي تساعد الفنان على تقديم لغة مختزلة معبرة .

ورسم إحدى لوحاته معتمدا على الأضواء المتنوعة ، التي تخترق سقوف الحمامات الشعبية ، وتبرز من زجاج النوافذ المختلفة ، وتوصل الى تقديم لوحة حديثة لم وقد أخذ مصادرها من البيئة المحلية ، ليدل على أن الواقع المحلي حافل بالعناصر ، التي يمكن استخدامها لتقديم شتى الاتجاهات الحديثة والمجردة ، وأعطى ( موندريان ) لكن بصياغة شخصية ، وهكذا حلل الأشكال ، وقدم خلاصتها لكنه أغنى موضوعه بالألوان المتداخلة .

لكن هذه التجارب ، لم تكن في الحقيقة إلا محاولة لاكتشاف ، وتطبيق أشكال الفن الحديث على موضوعات واقعية ، والبحث عن امكانية الوصول الى لغة خاصة فيها مقومات اللوحة الحديثة .

وحين حدثت نكسة حزيران عام ( ١٩٦٧ ) ، وبرز دور الفنان التشكيلي ، وأهمية تعبيره عن الأحداث تخلى عن التجريد والموضوعات الشاعرية التي أغنت





فرع في القدس .. نشأت زعبي

أوصلته الى الشاعرية الخاصة .  
وهكذا افتتح ( نشأت الزعبي ) أمام الحداثة الفنية بابا جديدا فيه الكثير من الخصوصية ، معتمدا على العديد من العناصر الفنية الشاعرية ، والحكايا الشعبية ، والرموز الجديدة التي أعطاها لها ، وهكذا توصل الى لغة فنية خاصة به ، لها قدرتها على تقديم كل الموضوعات وذلك بمفهوم جديد فيه الرمز واللغة والمركبة والمكثفة التي تعنى باللون والقيم الرمزية له ، وفيها الأبعاد العديدة التي قدم لوحة ملحمية عناصرها من الريف والقرية ، ومن الفهم الشاعري المتميز للفن التشكيلي ، والقدرة على خلق أسلوب فني خاص حديث ، قادر على تناول كل الموضوعات دون مباشرة في التعبير ، وبالاعتماد على غنى حياتنا بما يصلح لاستخدامه للتعبير الفني عن كل الموضوعات .

مفرداته الفنية التي الموضوعات السياسية ، وقدم اللغة الشاعرية الخاصة به ، والتي تعني العودة الى الواقع برؤية جديدة ، تجمع بين عدة أشكال وعناصر مستوحاة من البيئة المحلية ، ومن الطبيعة ، وبرموز متنوعة جديدة اعطته القدرة على التفرد في التعبير متجاوزا نفسه ، وتجاربه الاولى الواقعية التعبيرية والشاعرية المتمثلة في ( القط ) و ( الوحش ) والهجوم على الدجاج والمرأة والعصاير ، ونحن لهذا بأن كل لوحة من لوحاته لتروي قصة شعبية ، وأن من الممكن ان تعبر ابسط العناصر عن اغنى الافكار واكثرها مباشرة .

ومن الواضح ان تجربته الاخيرة التي قدمها في هذه المراحل قد اعتمدت اعتمادا على المنمنمات ، وعلى أسلوب الرسم الذي يعني بالتفاصيل المزخرفة ، والتي



# محمود سعيد

١٨٩٧ - ١٩٦٤



خليل صفية

محمود سعيد  
صورة الفنان



محدودة هي تجارب الرواد الأوائل من الفنانين العرب التي اتسمت بشخصية محلية واضحة في مصادرها التعبيرية ، كما في جمالياتها الشعبية والتراثية ، ذلك ان البدايات الاولى للفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن قد تمثلت في سيطرة الاتجاهات الجمالية الوافدة ، وخاصة « الكلاسيكية الايطالية » ، و « الانطباعية الفرنسية » ، وبتأثير من مصادر متعددة، لعل ابرزها ، استقدام الفنانين الايطاليين والفرنسيين لتصوير الولاة والامراء والمتنفذين « مرحلة الاستعمار العثماني » ، ثم نمو ظاهرة الاستشراق وتواجد الفنانين الاجانب في المدن والعواصم العربية خلال فترة الاستعمار الفرنسي والانكليزي والايطالي ، واخيرا ايضاد العديد من الفنانين العرب بالهواة للدراسة الاكاديمية في روما وباريس ، وعودتهم الى الوطن لممارسة الفن بتأثير سن التعاليم الاكاديمية والثقافة الغربية .

وكأي وسط فني ثمة استثناءات ، وثمة تجارب حاربت ما هو وافد واجنبي منذ البداية ، او تأثرت به لفترة لفترة محدودة ، لتهمضم ، او تتخلى عنه الى غير رجعة وصولا الى شخصية فنية على ارتباط بالحياة العربية ، وبالجماليات المحلية الشعبية والتراثية .

ومن هذه التجارب تبرز تجربة الفنان ( محمود سعيد ١٨٩٧م - ١٩٦٤م ) التي تعتبر واحدة من التجارب الرائدة في استلهام البيئة من منظور ( الطبيعة والانسان الشعبي ) و ( العامل والفلاح ) والتأكيد على خصوصية جمالية تشكلت عبر استشفاف ما هو محلي والافادة من الوافد بالقدر الذي يخدم فيه البيئة ، ولد ( محمود سعيد ) بالاسكندرية في ٨ نيسان عام ١٨٩٧م وعاش طفولته وشبابه ، ضمن عائلة برجوازية أثرت على دراسة ولدها ، او لنقل أرغمته على دراسة « الحقوق » او « الطب » في وفي مختلف العواصم والمدن العربية ، وكثيرة في روايات الفنانين العرب التي تؤكد هذا المنحى وقلة هم الذين تمددوا على تلك العائلات ورفضوا الطريق الذي رسم لهم مسبقا واتجهوا لدراسة الفنون من تصوير ونحت وموسيقا ، وتكمن ميزة ( محمود سعيد ) في استمرارية ممارسة هوايته الفنية « التصوير الزيتي » رغم تخرجه من كلية الحقوق وممارسة مهنة القضاء لسنوات طويلة ، واخيرا هجر القضاء وتفرغ للعمل الفني وبالتحديد عام ١٩٤٧م ، وخلال سنوات الدراسة « كلية الحقوق » والفترة التي تلنها والتي تمثل بداياته الاولى كمصور امتلك ناصية اللغة الابداعية عن تجربة ذاتية وبعبدا عن الاكاديميات الفنية ، كان يتردد على مراسم الفنانين الاجانب في الاسكندرية ، واستقر في مرسوم الفنان زاييري حيث



محمود سعيد - سيرة حقيقية (الزيت)



صورة الفنان / ١٩٤٤





حاملة الجرة / ١٩٢٦

تتلمذ على يده ، وكنتيجة لحالته الاقتصادية الميسورة وربما المترفة ، فقد كانت رحلاته وجولاته في اوربا وأمريكا متعددة ، الا ان عشقه للفن دفعه خلال تلك الرحلات « ظل لسنوات عديدة يمضي فترة العطلة القضائية في اوربا » الى الاطلاع على متاحف الفن ومعايشة الفنانين الاوربيين ، بل والانتساب الى جمعياتهم الفنية واكاديمياتهم « الحرة » غير الرسمية،

حيث انضم الى القسم الحر بالكوخ الكبير الذي انشأه النحات الفرنسي ( أنطوان بورديل ) ، ودرس لفترة من الزمن دراسة حرة باكااديمية جوليان بباريس ، وهكذا تأثر في بداياته الاولى بالاتجاهات الفنية الاوربية ، وخاصة ( الانطباعية ) التي مارسها في مجموعة من اللوحات التي تمثل مرحلته الاولى ، وعلى صعيد الموضوع كان لعائته البرجوازية - أيضاً - أثراً على





محمود الصغير ١٩٢٧

اختيار موضوعاته ، ففي البداية اتجه الى تصوير اللوحات الشخصية للعائلة ، وبالتحديد خلال الفترة التي تقع ما بين عامي ١٩١٨م - ١٩٢٥م ومن لوحات تلك المرحلة والتي دارت وحل العائلة واصدقاء العائلة ( لوحة شخصية لشقيقته - وهي تعزف البيانو في منزل العائلة - زوجته - بورتريهات شخصية - بورتريهات لاصدقاء العائلة من عرب واجانب) وتكشف تلك اللوحات عن مزيج من عدة اتجاهات جمالية ( واقعية - تسجيلية - انطباعية ) الا ان ( محمود سعيد ) كان يضع شيئا من ذاته في تلك الوجوه ، وذلك رغم تأكيده على مطابقة الصورة مع الواقع ، او التحرر نسبيا في اللوحات التي اقترب في الوانها من «الانطباعية» ، وتمثل تلك الذات في التعبير الخاص

في الوجوه ، وفي العيون التي تكشف الداخل الانساني ( البعد النفسي ) الى ان وصل في عام ( ١٩٣٠ ) الى تأكيد هذه المسألة بوضوح كما في لوحته « تحليل نفسي » التي تمثل وجه الفنان في الوقت الذي تعكس فيه حالته الداخلية ، انفعالاته الشخصية ، عواطفه الذاتية ، صراعه الداخلي ، وفي لوحة ( الرسول ) التي تمثل - ايضا - صورة شخصية للفنان على خلفية من العمارة العربية ، تتكشف عن احساس ذاتية اخرى تدور هذه المرة حول حالات صوفية ، وتعكس فكرة الاحساس بالموت ، كنتيجة لمرض اصاب الفنان في تلك الفترة ، وكاد ان يصل به الى الموت ، ويتجلى المرض في الوجه الشاحب ، والبشرة الموشحة بالاصفر ، والعيون التي تعكس حالة من التأمل الذاتي ، وحين





الدراويش / ١٩٤٨

الفوارق الاجتماعية ، وعبر وجه « العازفة » لا نرى التعبير عن الانفعال بالموسيقا او بآلة العزف ، بل نرى شيئاً من ( الكبرياء ) المصطنع وشيئاً من « التكبر » و « التأنق » و « البهرجة » ، وكأننا امام لوحة من لوحات الفنانين الاوروبيين الذين صوروا حياة الملوك والامراء و « النبلاء » في القرون الوسطى ، في حين نرى في لوحة ( هاجر ) المحققة بجمالية واقعية طبيعية النموذج الشعبي الذي يمثل شريحة اجتماعية واسعة لها مشكلاتها وهمومها والامها ، وجمالياتها ايضا ، واذا كان وجه ( عازفة البيانو ) يعكس فكرة مصطنعة فان وجه ( هاجر ) يشع بالحالات الانسانية الواقعية المتنوعة ، الحزن والالام والقلق والامال ، التي تكشف بدورها عن معاناة واحلام الانسان الشعبي ، ونرى الملامح الانسانية المحلية ، والتأكيد على الحالة الداخلية ممثلة في القيم التعبيرية التي يعكسها وجه ( هاجر ) وخاصة عيونها ، وفي الالوان القائمة الوظيفة توظيفا تعبيرا يتلاءم ويخدم المحتوى الانساني .

كما تختلف ( هاجر ) عن لوحة ( زوجة الفنان ) والتي صور فيها زوجته وهي تجلس على شرفة قصر

تغلب على المرض وعادت له صحته ، تابع وحتى اواخر الثلاثينات رحلته في تصوير الاشخاص والوجوه لكن هذه المرة تمرد على الطبقة التي يصورها ، وعلى رموزها المتمثلة في اطار العائلة والعائلات البرجوازية الصديقة ، ليتجه الى تصوير الانسان الشعبي ، وخاصة ( الفلاحة ) التي تغنى بها ويجدها في عشرات اللوحات .

تعتبر لوحة ( هاجر - انتاج عام ١٩٢٣ م ) التي تمثل امرأة من الريف العربي المصري بلباسها الشعبي التقليدي ، وهي تجلس على الارض وتسند ظهرها الى جدار منزل من محاولاته المبكرة التمرد على القيم البرجوازية التي كانت سائدة وعلى موضوعاتها ، والتوجه الى تصوير الانسان الشعبي في حياته اليومية ولعل مقارنة ( هاجر - ١٩٢٣ ) بلوحة ( شقيقة الفنان عازفة البيانو ١٩١٨ م ) تكشف عن تبدل كبير في التجربة ، في الشكل والمحتوى والقيم الجمالية والتعبيرية ، ففي ( عازفة البيانو ) نطل على نموذج اجتماعي يمثل طبقة خاصة مترفة ، وفي مرحلة ساد فيها الفقر والجهل والمرض والتناقضات الشديد في





بائع العرقسوس ١٩٣١

لوحة ( حياة - ١٩٢٧ م ) التي تعكس نموذجا آخر للمرأة المصرية ( المرأة في المدينة ) ، وتبرز المرأة على خلفية من النيل والزوارق والمباني الكبيرة ، إلا أن ( حياة ) كما ( هاجر ) و ( حاملة الجرة ) تمثل المرأة الشعبية .

وفي [ ذات الرداء الأزرق - ١٩٢٧ م ] يتبعد ( محمود سعيد ) عن المحتوى الواقعي ( الطبيعي ) ، باتجاه رؤية جديدة ومتميزة ، حيث يبدأ في تمجيد المرأة الشعبية التي أصبح يرى فيها صورة للوطن مع التأكيد على الملامح الإنسانية المحلية والخصائص الفولكلورية ، ولعل ما يلفت النظر في هذه اللوحة

رئفي تنتصب أعمدته الرخامية وتيجانه المزخرفة [ أنجز الفنان هذه اللوحة خلال زيارته إلى إسبانيا ] ، ومع ( حاملة الجرة - إنتاج عام ١٩٢٦ م ) يصل ( محمود سعيد ) إلى بداية متميزة في تصوير عامة الناس والتأكيد على الحياة الشعبية وبعيدا عن موضوعاته الذاتية التي مثلت بداياته الأولى ، وتأخذ المحلية من منظور فولكلوري مداها في هذه اللوحة التي تمثل جمالية المرأة الشعبية ، وجمالية العناصر الفولكلورية ، وعلى خلفية من العمارة الريفية ، ولكن برؤية حيادية ، حيث تطالعنا ( حاملة الجرة ) وكأنها تقف أما آلة للتصوير الفوتوغرافي ، وهذا ما نراه في





عروس البحر ١٩٣٢

عبر الاضائة ، كل ذلك يضعنا امام شكل لامرأة  
اسطورية تمثل في شموخها ما هو ابعد من مظهرها  
الخارجي ، وذلك على نقيض ( هاجر ) التي عكست  
رؤية واقعية للموضوع ، وهكنا تبرز ( ذات الرداء  
الازرق ) وكأنها واحدة من ربوات الاساطير القديمة ،

التي اعتبرها بعض النقاد بداية مرحلة جديدة في  
تجربة ( محمود سعيد ) هو الطابع الاسطوري الذي  
اتسمت به الشخصية الاساسية ( المرأة ) والذي يشير  
بدوره الى المحاولات المبكرة لاستخدام العناصر الواقعية  
استخداما رمزيا ، فحجم المرأة والتركيز على الكتل





ذات الجداول الذهبية

١٩٣٣

وجداريات النحت المصري القديم ، ويحاول توظيفه توظيفا معاصرا ، تماما كما في منحوتات ( مختار ) الذي ارتكز في جمالياته النحتية الى ذلك التراث النحتي المتميز لذلك كله يمكن مقارنة تجارب ( محمود سعيد ) في التصوير بتجارب ( مختار ) في النحت ، والتي تمثل شكلا من اشكال استمرارية جماليات التراث الفني المصري القديم ومحاولة استخدامه للتعبير عن الذات الوطنية ممثلة برموز الشعب وفي مقدمتها « الفلاحة » ، والتي اصبحت العنصر الانساني الاساسي ومحور العناصر التعبيرية والجمالية ، وكما عند « مختار » ،

ولتكشف اخيرا عن الدلالات الرمزية الجديدة ومحاولات ( محمود سعيد ) صياغة فكرة الشموخ والاباء والقوة ممثلة بالمرأة الشعبية ، واذا انتقلنا الى لوحة ( ذات الثوب الوردي - ١٩٢٩ م ) تكشف لنا نفس الدلالات الرمزية والقيم التعبيرية والافكار الانية الذكر ، مع التركيز هذه المرة على النموذج الجمالي المصري القديم ، واذا كان ( محمود سعيد ) في ( ذات الرداء الازرق ) ، يكشف عن الجانب التراثي الاسطوري ويوظفه للتعبير عن فكرة معاصرة ، ففي ( ذات الثوب الوردي ) يتجه الى استشفاف النموذج الجمالي الانثوي كما في تماثيل





المستحزمات ١٩٣٤

وحيث بحث في القيم التشكيلية للعاريات وعبر مجموعة من اللوحات [ عروس البحر - المستحزمات - عارية على اريكة خضراء - عاريات - عارية . ] ، أكد على النموذج الجمالي الانثوي العري الافريقي ( الشفاه الغليظة - الاثداء الكبيرة - الاطراف الممتلئة - العنق الطويل . . الخ ) ، وكأننا أمام مجموعة من الكتل النحيفة النابضة بالحياة ، نموذج جمالي استوحاه من البيئة الشعبية كما من التراث القديم ، وحيث قام ثانية بتصوير نماذج من عائلته وخاصة شقيقاته ( مرحلة الثلاثينات ) ، غابت القيم الجمالية المفتعلة ( الاجسام

كذلك برزت عند ( محمود سعيد ) ( حاملة الجرة ) ، او لنقل الفلاحة في حياتها اليومية ، على ضفاف النيل ، وعلى الارض ، في ساعات العمل والراحة ، واصبحتا نرى عناصر البيئة ( المنازل الشعبية - النيل - الزوارق - الطبيعة - اشجار حيوانات . . الخ ) تشكل الخلفية التي تعطي للمرأة كما الازياء الشعبية ومختلف الجماليات الفولكلورية هوية خاصة هي نسيج من المرأة والحياة من حولها ، وبذلك لم نعد الصور الشخصية ، ابطاله في العمل الفني ، بل اصبحت الفلاحة هي المصدر والوسيلة والهدف .





بنات بحري ١٩٣٧

لامرأة ريفية ، حتى ( عروس البحر ) التي اشتهرت  
عبر الاساطير والرسوم العالية برشاقتها صورها  
( بدينة ) نسبيا ، وتنسحب هذه المسألة على مجموعة  
لوحاته حول ( المستحبات ) و ( العاريات ) ، وبذلك  
أصبحت المرأة العارية كما المرأة بلباسها الشعبي  
التقليدي محور تجاربه ولفترة من الزمن .

ويبدو ان بحثه في المرأة الشعبية ومن جوانب  
مختلفة ، جمالية وتصيرية ، المرأة الفلاحية ، المرأة

الرشيقة ) ، ففي بداياته كان يرسم الجسم الانثوي  
( الموديل ) نحيفا ، تماما كما في اللوحات الشخصية ،  
لشقيقاته ، وزوجته ، وزوجات الاصدقاء ، وكنتيجة  
لتأكيد في مراحلها التالية على النموذج الجمالي  
الشعبي ، عاد ليصور العائلة عبر قيم أخرى مستمدة  
من المرأة الشعبية ، ففي لوحة شقيقة الفنان ( حرم  
السيد حسين سري ) ، لم يصور جسما نحيفا لكنه  
صور جسما مشبعا بالكتل ، تماما كأننا أمام صورة





الملوية اللف ١٩٥٩

ليس غريبا أن يتفق النقاد حول مسألة الريادة في احياء التراث كتصوير ونحت في تجاربهما ، كما ان جولات ( محمود سعيد ) في اوروبا ، ودراسته في بعض معاهدها الفنية وانتسابه الى التجمعات التشكيلية لم تسلخه عن البيئة ، عن تراثه القديم وعن تراثه الحي المستمر في الحياة الشعبية ، والممثل في الفولكلور المحلي ، بل زادت من قناعته في ضرورة التميز عبر ربط انتاجه الفني بمختلف الجماليات المحلية . ومن المؤكد ان بحثه وتصويره لابرز مصدر واقعي ( الفلاحة ) كان من

العاملة ، المرأة الام ، قد قادته الى الحياة في الريف ، او لنقل الى البحث في ( الحياة الشعبية ) عبر الارض والانسان ، مع الحفاظ على المرأة كعنصر من ابرز عناصره الواقعية .

ووصل في معالجته المرأة الى قيم جمالية مستمدة من جماليات ( النحت ) والتصوير المصري القديم ، واذا كان ( مختار ) في منحوتاته يعتبر الرائد الذي عمل على احياء التراث النحتي المصري القديم ، محمود سعيد هو بلا شك الرائد الآخر في التصوير ، لذلك





حاملة القتل ١٩٣٦

العوامل الهامة التي دفعته الى تصوير الحياة الريفية في القرى ، والشعبية في الاحياء القديمة للمدن ، وهكذا تكاملت موضوعاته ، كمصدر للتعبير ، كحياة عريضة ، وهنا نذكر وعلى سبيل المثال لا الحصر ، لوحاته : [ محمد الصغير - هاجر - الحمار - الدراويش - في الخريف - مرعى وتلال - حاملة القتل - بائع العرقسوس - الامومة - الدعوة الى السفر - فاطمة - ذات الجذائل الذهبية - شراع على النيل - جميلات بحري - الذكر - ذات الاساور الذهبية - القط الابيض - منظر ريفي - الزار - امرأة من النافذة - الصيادون في رشيد - صيادون في السلسلة - الاهرام - صيد في زوبعة - الاسيوطية الصغير - المنديل الازرق - العاقل - قناة السويس مرسى مطروح - اسوان - بدوية من مريوط - شراع في المرسى - جزر وتلال - الصخور - وجه نصفي بالملاية الف - جالسة بالملاية - حمام الخيل قرب رشيد - جزيرة الفيلة باسوان - رعاة الماعز - القرى في السرايق - الصيد العجيب - الشواذيف - عربي من مريوط - العائلة في الريف - بنات بحري - اسرة ريفية - المدينة ] .

وتكشف هذه اللوحات مجتمعة عن حياة بكاملها ، حياة الانسان الشعبي ، عامل البناء والفلاح وصياد السمك وبائع العرقسوس والفلاحة ، والعائلة الريفية ، ومشاهد الصيد ، والمناظر المستوحاة من الريف ، ماذا كانت أعماله في بداياته تتمحور حول القيم الجمالية الانثوية لبنت البلد ، وبمعزل عن البعد الاجتماعي ، والقيم التعبيرية ، فان أعماله الآتفة الذكر تكشف عن خصائص متميزة على صعيد الشكل والمحتوى ، وترصد الحياة اليومية للناس من جوانبها المتنوعة ، وبشكل خاص العمل ، كما في سلسلة لوحاته حول صياد السمك والعائلة العاملة في الريف ( الرجل والمرأة والطفل ) ، ففي لوحة ( الجذائل الذهبية ) لا يصور المظهر الخارجي للمرأة المصرية ، بل يفوح في الملامح المحلية ، مؤكدا على خصوصية البيئة عبر الشكل واللون ، وفي لوحة ( فاطمة ) التي تمثل امرأة ريفية يعطي أهمية خاصة للتعبير عن الحزن ممثلا في الوجه الذي يعكس أيضا عدة قيم جمالية وتعبيرية ، وحالات انسانية ، وفي لوحة ( الصيد العجيب ) لا يشدنا فقط الى حركة الصيادين وجمالية البناء ، لكنه يعكس قيمة العمل الجماعي ، وفي لوحة ( الشواذيف ) يصور عدة مشاهد بانورامية تدور حول العمل في الريف ، الفلاح والفلاحة ، الارض والاشجار والحيوانات والمنازل ، حركة في منتهى الحيوية ، وهذا ما اكده نقاد عصره ( كان العمل محورا من المحاور الاساسية في الفن المصري القديم ، وطالما ترنمت اللوحات الجدارية والتماثيل بالعمل وبحدثه ، وهو أيضا محور من محاور التعبير عند ( محمود سعيد ) ففي لوحة ( الشواذيف ) يتجلى أسلوب الفنان في التصميم ، واهتمامه بإيقاع الاشكال المثلثة مع الخطوط الرأسية والافقية ، مع إضفاء جو من السحر الخاص تشارك في الإيحاء به الألوان الداكنة وحركة العمل الابدية تبدى شخوص استعارت بناءها من التماثيل المصرية القديمة ، وفي لوحة الصيادون في رشيد يتناول موضوع الارض المصرية في خصوصيتها من خلال عطاء الماء والنخيل والزرع . وأمام لوحة ( المدينة ) لا بد من وقفة خاصة ، ذلك ان هذه اللوحة تؤكد من جديد تأكيد الفنان على المسألة الشعبية ، ففي هذه اللوحة الجدارية ( المدينة ) لم يصور ( محمود سعيد ) العمارة الحديثة للمدينة ، ولم يصور مظاهر الحضارة المستوردة ، بل صور مظاهر الحياة الشعبية ، وبناء الريف في تجولهم في المدينة ، وحركتهم ، ومن أبرز عناصر اللوحة نذكر ( العائلة الريفية والحمار ) الذي يسير في وسط الطريق ، وبائع العرقسوس ، وبنت البلد في الملاية والفلاحة حاملة الجرة ، نعم فلاحنة تحمل الجرة وسط المدينة ، وصياد السمك ، وغيرها من مظاهر الريف التي صورها ضمن المدينة ، وتكشف





فتاة على الكرسي ١٩٤٩

والتراث والحياة الشعبية ظهرت عدة مقالات لمجموعة من النقاد الذين عاصروا تجربته نقتطف منها ما يلي :  
 [ تمكن محمود سعيد من أن يكون شخصيته المستقلة النادرة ، واسلوبه الفريد الخاص ، الذي بدأ بميلاد لوحاته ( الجزيرة السعيدة ) و ( الزنجية والصلاة والمقابر ) و ( حمام الخيل بالنصورة ) و ( المرأة والقلل ) و ( الدعوة الى السفر ) و ( ذات الجذائل الذهبية ) و ( فاطمة ) و ( الصيد السحري ) و ( الشوادر ) و ( جميلات بحري ) ثم نماذج للوجوه الشعبية ( فاطمة - هاجر - حياة ) التي صورها من الاحياء الشعبية وابرز أعماقها الشعبية .. ] .

هذه المشاهد التي استعارها من الريف عن عملية تركيبية وعن بناء يقود الى رؤية خاصة للمدينة ، للاحياء الشعبية الفقيرة ، ولزوار المدينة من القرى المجاورة ، وهكذا تمثل العائلة الريفية الى جانب الفلاحة والصيد مصدرا من مصادره المتميزة وعبر مختلف المراحل التي مرت بها تجربته ، والشئ المؤكد ان التميز في تجربة ( محمود سعيد ) ليس فقط في استخدامه لعناصر البيئة ، بل في اسلوبه الخاص ، وربطه ما هو ذاتي من جماليات وقيم بواقع استمد منه تجربته وخصوصيته .

وحول هذه التجربة الرائدة وارتباطها بالبيئة





دعاء المتعطّل / ١٩٤٦

رسوخا واصبح اكثر امتلاكا لقدراته ، ملك سر التحوير وسحر الايقاع وتاكّد التوازن بين وعيه المادي وإدراكه الروحي للأشكال فاكتمل في لوحاته حجما وامتلاء وتدفق منها نور سحري كأنه قادم من اعماق بعيدة .  
في ( حاملة القل ) نلمح اهتداء ( سعيد ) الى نموذج الأنثى الذي وجدّه في المرأة ( بنت البلد ) في احتفائها الخفي بالجنس ، وإيمائها اليه في العيون التي يشع منها النداء ، وفي الشفاه ، والنهود المعبرة عن الخصوصية ، وقد يكون من العسير وضع علامات فاصلة مميزة بين حقبة واخرى فانتاج الفنان مسار متصل يمهد كل خطوة منه لما يليها ، الا ان الاعمال المتعددة التي ابدعتها مخيلة قد فتحت لفن التصوير في ( مصر ) آفاقا وابصارا . [ . ]

— هو الفيلسوف الذي يراقب الشعب ويستخلص روحه وفلسفته ويسجلها في صور يخلط فيها الالوان بالقيم المعنوية والروحية ، فهذه صورة والده وزوجته وابنته وحفيده واصدقائه تمثل فيه الرجل الاجتماعي ، وهذه صور الزار ، والذكر ، والصلاة ، وبنات بحري ، والعائلة ، والقرية ، والمدينة ، وبائع العرقسوس ، والصيادين ، وغيرها تعبر عن الفنان الاصيل الذي يسجل الحياة الشعبية ، وهذه صور المناظر الطبيعية تمثل روح الفنان الذي يبحث عن الجمال في الطبيعة حيث تكون [ . ]

— [ خلال العشرينات ظهرت ملامح شخصيته المميزة في لوحة هاجر و ( الزنجية ذات الخلاخيل ) و ( نعيمة ) ، على ان الثلاثينات تقبل وقد ازداد فيه



# الجميل والقبيح

للكاتب البلغاري : بونوميل رانوف  
ترجمة : ميخائيل عيّد

- ١ -

نعرف جميعا ( اسطورة بجماليون ) الذي نحت صورة امرأة جميلة فعشقها لجمالها ، هذه الاسطورة هي ، بمعنى ما ، تنويع لاسطورة ( زافكسيس ) الذي رسم عوبا بلغ رسمه له حد الكمال فصارت الطيور تأتي كي تنقره ، الطيور تطير الى العنب ، والرجال الى النساء الجميلات ، والايهام الفني ينافس الطبيعة بالجاذبية والواقعية .

وكان فنانون العصور القديمة يلهمهم هذا الطموح الى تصحيح الطبيعة ، الى خلق جمال اكمل ، كتب ( ارسطو ) انه [ يجب تقليد المصورين المجيدين : انهم يصلون الى الشبه في صورهم الشخصية وفي الوقت نفسه يصورون اناسا اجمل . ] ، ويبدو ان هذا السعي الى التجميل لم يكن دون نجاح ، فالتحت القديم ، قد اعتبر بعد قرون كثيرة مثال الروعة ،

والسعي نفسه قد الهم ، الى درجة كبيرة ، معلمي النهضة ( فينيرا النائمة ) لجورجوني و ( دايانا ) لتيتسيانو ، هما سيدتان مريحتان على كل حال ، اما ( سكستين ) لرافائيلو فما كان لها ان تحظى بمثل هذه الشهرة ، لو لم تكن عذبة المنظر ، ولم تحظ اية من واللات اله ( غريكو ) بمثل هذا الاحترام ، ولكن علينا ان نهرب من المقارنات فهي تربة زلقة جدا .

وعلى كل حال يبدو وكان تذوق الجمال الجسدي ، قد تراجع بعد ( عصر النهضة ) الى المستوى الخلقي ، بل لقد اغفله ، بعض المعلمين : انه شنوذ يصعب تفسيره حقا : يرفض الفنانون امكانية ان يضمنوا بايسر السبل وضمنها صداقة الجمهور بوساطة ابطال وبطلات ذوي مظهر خارجي جميل ، ان اكبر المبدعين [ غريكو ، فيلاسكيز ، هالس ، رامبرانت ، فيرمر ، شاردان ، غويا ] لا تثيرهم هذه المعضلة ، كانما قد بقي هم الجمال لفنانين من الدرجة الثانية ابتداء من ( غفيدو ريني ) وانتهاء ( بيوشيه ) و ( فراغونار ) .

صحيح ان ( الكلاسيكيين ) الزائفين يتذكرون ، فيما بعد ، الجمال وكذلك الرومانسيون ، الرومانسيون باندفاعهم نحو المثالي - وهذا طبيعي تماما ، الرومانسيون - دون اي شيء آخر ، ولكن ، اي رومانسيين ؟ قد يكونون في هذه الحال - اولئك الذين من الدرجة الثانية مثل ( لامي ) و ( بولانجيه ) او ( ديفيريا ) ان ( بودلير ) الذي عرف ( دولاكروا ) عن قرب يقدمه لنا على انه ( نبيل ) نموذجي فائن ، ويدهش الشاعر لان هذا الرجل الفطن الجميل قد ابدع فن اشواق لا تطاق ، وفظاعات وعذابات ، [ كل ابداعه قنوط ، مناجح ، حرائق ، وكل شيء ( هنا ) ، يعتبر شهادة ضد البربرية البشرية الابدية التي لا ترحم ،





فينوس العائمة

واجاب الفنان : [ هذا بالنسبة للرسام ، ببساطة ، رجل يرتدي الازرق يقف قرب رجل يرتدي الاحمر ] .  
وقد اسر في مناسبة اخرى الى تلميذه ( اندريو ) : [ لو احزنت معرفة بمليون لا شترت ايضا القليل بقرش ] .  
ان عقلانية ( دولاكروا ) وامتلاكه الدائم للقضايا الحرفية ، وخصوصا التي تخص المجموعات واللون ، لا تعني قطعا ، ان المواقف المتوترة والدرامية كانت بالنسبة له مجرد سبب لعرض حل هذا الامر التشكيلي او ذاك ، وتلك المشاهد الدامية التي ادهشت ( بودلير ) ليست تعبيراً عن ميل غير مدرك الى البربرية ، بل هي نتيجة لموقف اخلاقي وجمالي واع تمام الوعي ، ولان الرجل فطن ، تحديدا ، ومتزن ، ولانه ، تحديدا ، يحب الجمال والانسجام ، فانه ، ( دولاكروا ) يشعر دون حدود ، بكل شيء يدمر الجمال والانسجام ، ولهذا ، كما لاحظ ( بودلير ) نفسه ، فان تصوير ( دولاكروا ) هو اتهام فريد ضد ( البربرية البشرية ) ضد فوضى الشهوات الدينية ، ضد الجشع والقسوة والاضطهاد .

ومع ذلك ، اين هي صورة المثل الاعلى ؟ اهو ( ميديا ) التي يملكها الظما الى الانتقام ، ام هن النساء المنذورات للقتل في ( موت ساردانايا ) ؟ ماذا بقي من جمال القديم ، او جمال النهضة النقي المطمئن ؟ النهضة ، اجل ، النهضة - لا سواها ، ولكن اية نهضة ؟

امراة تسير بخطوة سريعة واسعة على المساحة العارية ، لا نعرف لماذا تتحرك ولا الى اين ، واذا قبلنا . . . . انها تهرب ، فاسباب ذلك كافية وبادية للنظر ، تدب على الارض كل البشاعات الجهنمية الممكنة ، شياطين صفار واسماك لها ارجل ، وبعيدا الى اليسار، الهاوية ذاتها وقد ففرت شذوقها ، اما الى اليمين فكثرة من البشر المسلحين يقف احدهم ضد الآخر في احتدام الافناء الذاتي ، وابعد من ذلك تحترق الكنائس والحصون ، وابعد ايضا يشمل الافق كله ضوء الحرائق الاحمر العكر ، كأنما العالم كله قد شمله اللهب وضراوة الدمار ، اما المرأة فقد احنت جسدها الى الامام ، وهي مسرعة في دربها ، ليست هذه ( فينيرا ) او ( عنراء ) ، هذه هي ( المجنونة غريت ) لبروغل .

النهضة ، بيتر بروغل ، وبانوراما للهول ، يرن امام نطق كلمة ( جمال ) كسخرية جوفاء ، ولاي سبب شرع المعلم يخيف المشاهد بدلا من ان يفتنه ؟ يرى بعض المفسرين ان من الافضل ان يتجاوزوا هذا العمل ، ويذكرونه ببساطة كي يقفوا عند اعمال ايسر تفسيراً ( جيناي ) ، ويكتفي آخرون بشروع بدائية وساذجة : [ المجنونة غريت هي ( المرأة الشريرة ) التي يخشاها الشيطان نفسه ] ( فلامان ) وهي رمز ( للشر

المدن المشتعلة المدخنة ، الضحايا المقطعة ، النساء المفتصات ، حتى الاطفال المرميون تحت ارجل الجياد، او تحت سكين الامهات الفاقدرات عقولهن ، كل هذا الابداع يشبه نشيدا رهيبا وضع على شرف القدر والعذاب الذي لا يطاق .

ويجهد ( بودلير ) لتفسير عريضة القسوة هذه بازدواجية ما لدى ( دولاكروا ) فيقول : [ قد يكون هذا الرجل الارضي قد اخفى شيئا ( بربريا ) و ( فوهة بركان ) غطيت بذكاء بباقات الزهر ] .

واليوم ، اذ نستطيع ، اضافة الى تفسير ( بودلير ) ان نعتمد شهادات اناس آخرين ، واهمها يوميات الفنان نفسه ، يصعب علينا ان نقبل فرضية الشاعر، ان ( دولاكروا ) ، بعيدا عن التوهومات ، لا يمثل لنا فوهة بركان للشهوات البربرية ، بل هو نفس متزنة جدا ، يسيطر فيها العقل على الشعور بحزم ، واكثر من ذلك ، فان هذا الرسام الذي اعتبر في زمنه منجذبا بعواطفه الى حيث يحطم باستمرار قواعد الحرفة ، يبدو في احيان غير نادرة منفصلا اكثر ما يكون الانفعال بقضايا الحرفة ، قال له مرة احد المعارف : [ لماذا لم تكن البارحة في السفارة البريطانية ؟ اذن لرايت ( تاليران ) يتكلم مع ( ولنفتون ) . اية لوحة ؟ ] ،





فينوس تيسيانو

(الانثوي) عموما ( ديني ) ، ويرى آخرون في البطلة [ تجسيما للوضاعة ] ( غروسمان ) ويرى [ أنها تخص شرّحا فريدا للكيمياء بكل خواصها ] ( فان لينيب ) ، ويسأل آخرون هل هذا [ كناية عن الحرب أم عن الجبروت الانثوي الذي يلجم حتى العفاريث ؟ ] ولكنهم حين لا يجدون جوابا يليحون بيدهم ، ويختمون الكلام بالقول : [ ان ( اللغة التشكيلية ) التي أبرز بها الرمز تهمننا اكثر كثيرا من الرمز ذاته ] ( بريون ) ، وقد صار ، عموما ، معروفا لدينا تباين آراء الاختصاصيين الذين يزعم كل منهم انه يمتلك مفتاح اللغز ، القبيح هو ان [ المفاتيح مختلفة والقفل واحد ] .

( المجنونة غريت ) هي فعلا نتاج صعب ، وهذا لا يعني ان كل تفسير بائس له الحق في الحياة ، يكفي ان نغير بعض الاهتمام الى العصر الذي ابدع فيه ( بيتر بروغل ) الشيخ ( ١٥٢٥ - ١٥٦٩ ) ، كي نقرب ولو

جزئيا من مغزى العمل الابداعي ، انه الزمن الذي اكتسح فيه جيش المحتل الاسباني فيليب الثاني الاراضي المنخفضة علاقة النتاج بأحداث العصر الدامية واضحة وضوحا كافيا ، كي نسأل كما سأل ( جاك بيوس ) : [ بماذا هي منشغلة هذه المرأة العملاقة الشريرة ؟ هل تجسد الكذب وافقار المشاعر البشرية ، أم انها تنظر ، فقط ، الى العالم الذي غرق في النار والدم ، بعد ان عبرت المرأة ؟ انه تصور شرير حقا للمرأة ، وهو تفسير تافه لغريت ( العملاقة ) التي بدت عملاقة ( لبيوس ) لانها مرسومة في المستوى الاممي لا لسبب آخر ؟ !

يؤكد بعض المؤلفين الاكثر حصافة [ ان اللوحة تمثل اتهاما من نوع ما ضد ( الجور الاجنبي ) ] ( ميشله ) ، و [ ان المجنونة ( غريت ) تجسيد للقسر والاغتصاب ] ( مينيرت ) ، يبدو لنا التوكيد الاول على





عذراء السستين .. رفايل

صواب ، الثاني مجرد ومستحيل ، كان من الممكن ان نقتنع بتفسير ( ميشله ) ، خصوصا ، او اخذنا بملحوظة ( مارسيل بريون ) ب [ فلنكف عن الافراط في عقلنة فن ( بروغل ) ، فهذا ( تصوير ) قد يكون على اقل ما يكون روحانية ، وعلى اقل ما يكون عقلانية ] ، ولكن ليست لدينا الاسس ، كي نوافق على مثل هذا الراي ، ونرى من المناسب ان نذكر بان صديق (بروغل) ( اورتيليوس ) قد قال في حينه شيئا مخالفا : [ في كل نتاجات ( يوجد دائما من الفكر اكثر مما يوجد من التصوير ) ]

اللوحة دون شيء آخر هي [ اتهام ضد الجور الاجنبي ] فهل هي هذا وحسب ؟ في مثل ذلك الزمن تقريبا ( ١٥٦٢ - ١٥٦٣ ) قدم المعلم لوحة اخرى مماثلة ( انتصار الموت ) ، انها مماثلة ولكنها مختلفة ، وفي هذا الاختلاف ، تحديدا لا ينبغي ان نبحت عن حسم المسالة التي تعيننا ، الكابوس في [ الانتصار ] ليس اقل شرا ، ولكن لاشي ملفز هنا : ( انسكلوبيديا مصورة للاهوال ) ترن اكثر رهبة مما في الاولى بقدر ما

يمكن ان تكون الرهبة ، الموت يمتطي جواده الاعجف ويليح بمنجله قائدا جماعة من الهياكل العظيمة المسلحة بالرماح ، لقد مرت عاصفة الدمار من طرف الى آخر ، بهذه المساحات المدمرة تاركة وراءها الخرائب والجثث ولم تهديا بعد العريضة الجهممة ، فالناس والهياكل العظيمة يتواجهون في صدام عنيف ، تشتعل محارق ، والسماء اكثر جهامة من دخان الحرائق ، لقد ذكرت هذه اللوحة ( ميشيله ) ، ذات مرة بميدان القتال عند ( فيرديون ) واليوم يقرنها ( بيانكوني ) بمعتقلات الموت النازية ، وتتوافر المشاركات البلاغية التي تدفعنا الى الخلاصة ، ان الهول الذي انتفض ( بروغل ) ضده ، لم يتبدد مع مرور القرون بل تنامي .

يجد بعض الدارسين في ( انتصار الموت ) تأثير ( ابرونيوموس بوسخ ) ويمضي آخرون لبحثوا عن مصدر للتأثير حتى في باليرمو [ فريسك في بالاتسو سكلافاني . ] ، وهذا لا يمنع لوحة ( بروغل ) من ان تكون منقطعة النظر ، لم يحدث سابقا ، ولم يحدث لاحقا ان اجتمع الهلاك والموت في مثل هذه البانوراما المرعبة ، فتجاه هذا العمل الابداعي ظهرت الضراوات المصورة من قبل ( دولاكروا ) في ( مذبحه هيويس ) ، حادثا ثانويا صغيرا ، فوق سطح غير كبير جدا ( ١٧١٧ x ١٦٢٢ م ) ، رسم المعلم مشهده الكابوسي الذي يتنقل فوقه النظر طويلا بين العديد من المناظر العشيبة التي تقتضي الصبر من اجل ( قراءتها ) . ومع ذلك فاللوحة تختلف كلية ، من حيث الرؤية ، وكمنظومة ، ومن حيث التنفيذ التشكيلي ، انها رؤيا في ايقاعات بنية ، وصدئة ، ايقاعات الارض المحروقة والحرائق حيث نبرات الازرق الضارب الى الخضرة ، تؤكد جدا جو الهاوية ، امام هذا التبجيل للكارثة ، امام هذه الحكاية المصورة لنهاية العالم تبدو الكارثة القريبة البرجوازية ، البضائية - المرئية والمسموعة - سطحية ... وميكانيكية .

وكما هو واضح ، ولو مجازا ، من الموت وجنوده الخياليين من الهياكل العظمية ، فان ( بروغل ) ينقل الخارق الى الواقع ، ويتمثل لنا هلاك البشرية كقدر عال ، في ( المجنونة غريت ) تبعد القوى الخارقة - هلاك الانسان من فعل الانسان نفسه ، فهو نفسه الوحيد المسؤول عن مصيره ، فاللوحة تتحول من التورية حول نكبة البلاد المنخفضة الى فكرة حول المصير البشري ، وماساويته ، فالصورة الرمزية للموت تختفي ، ويظهر بدلا منها شخص محدد - المجنونة غريت .

يلح ( مينرت ) على ان ( غريت ) هي [روح الاضطهاد والاغتصاب مزودة باقصى الجبروت الانساني ، ولا تعرف أية رحمة ] ويخبرنا ( ديلفوا ) ان [ غريت ترعق









## دحر المدمكة المتبردين .. بروغل

البطل مع الظروف المحيطة بها فمن الطبيعي أن تفقد معناها ، في حين أن الظرف المحيط - من دون صورة ( غريت ) - لن يفقد محتواه بل سيتحول الى شيء مناسب جدا ( انتصار الموت ) ، ان النشاط الاساسي - ومن ثم ان المعنى الاساسي قائم في الاستطرادات المنتشرة حول صورة المرأة ، وهذا لا يعني ان صورتها ثانوية ، يبدو جليا ان الفنان يعطي مغزى مفتاحيا محددًا للشخص الغريب ، امام المغزى المفتاحي الشامل لمعرفة كل ما تبقى : فرادة تصوير البطلة فامر جزئي غير ذي شأن من المساوية يوجهنا الى طابع المأساة الكبرى . ان المعنى الشرير الذي رسمه الدارسون للمجنونة ( غريت ) يعود الى وجود بعض الملامح الخارجية : الدرع ، السيف المشهور الى الامام ، حمل القنائم ، التعبير الخاص للوجه ، واخيرا الخطوة الواسعة التي تبدو كالمتوقعة والتي تسير بها المرأة - كما يؤكدون لنا - الى الجحيم مباشرة ، ولكن تحليلا اكثر عناية

باغنية المستعبد ، انها تحمل بنشاط مختلف القنائم من نهب اعمى ، دون ان تابه بالدمار الشامل المتعطشة له ، شعل الحريق تضيء من كل جانب ما دمرته . [ . اما ان ( غريت ) تزعق ، واغنية المستعبد ، تحديدا ، دون سواها ، فمن الممكن شرحه فطريا ، مع ان الامر موضع جدال النقلا ، اذ ان الرسم فن صامت ، ومهما اصغنا السمع فلن نسمع صوت الابطال وكلماتهم ، اما توكيد ان كل هذه الحرائق ، التي تشمل كل المدن والتي تضيء الافق من طرف الى الطرف الآخر ، هي من عمل امرأة واحدة ، ومجنونة فيبدو على شيء من المبالغة ..

يركز اكثر الدارسين اهتمامهم ، اساسا ، على هذه المرأة المجنونة ، ولا يهتم بعضهم الا بها ، هذا الاهتمام البلرز سببه اسم النجاج ودور ( غريت ) على اعتبارها الشخص المركزي في اللوحة ، وقد لا يكون مفيدا جعل هذا الدور مطلقا ، فاذا لم تدرس صورة





## انصار الموت

قد يظهر لنا أن هذه العناصر لا تحمل المعنى الذي يضيفه عليها الشارحون .

هل زين الفنان المرأة بعدة الحرب كي يجعلها رمزا للفرز ، هذا الرمز غير اضروري عموما ، لان الفرز مصور في اللوحة مباشرة ، وبوضوح كامل بالجنود المتكاثرين في الزاوية السفلى اليمنى من اللوحة ، فبقوة اي منطق يمكن ان تحسب امرأة محلية من بسطاء الناس ممثلة للجيش الاجنبية ؟ وما هي في الجوهر ، هذه المرأة الاسطورية ( غريت ) ؟ لا شيء سوى ما نسميه ( حمقاء القرية ) ، انها قروية مجنونة يحتمل انها لا تابه لتكون مواطينها يشقون ، وبها تخيف الامهات اطفالهن في اسوا الاحوال ، ويبدو ان النقاد يريدون اخافتنا ايضا ، ونتيجة للتخيلات النقدية تحولت ( غريت ) الى رمز للانوثة الاصلية [ التي تأتي منها كل الشرور ] بل والى ( تجسيد للشر ) .

الابسط والاصوب كثيرا ان نقول ان ( المجنونة ) قد تكون على هذه الهيئة العسكرية ، لانها اخذت درع وسيف غاز قتيل ، وقد تكون اخذت ما اخذت من بيت مهجور دخلته بنفسها ، ويبدو جليا جدا ان غريت لا تهاجم - كما يريدون اقناعنا - لاننا لانرى من تهاجمه ، ولا لماذا يمكن ان تستطيع الهجوم ، اذا كان ذلك من اجل الفنائم فالمجنونة تحمل منها الكثير ولا تستطيع ان تاخذ المزيد ، واذا كانت المرأة تنطلق بخطوة واسعة ، فذلك ليس لانها تمضي الى الهجوم - كما يصرون على التوكيد - بل لانها مسرعة للهروب مما يحيط بها من اخطار ، واذا كانت توجه السيف الى الامام فذلك رد فعل دفاعي ، واذا كان للوجه منظر غريب بالفم نصف المفتوح ، والنظر المثبت فليس ذلك تعبيرا عن القسوة ، بل عن ضعف العقل والخوف ، وفيما يتعلق بابواب الجحيم المشرعة لا يمكن ، ببساطة ، تفسير لماذا يحسب الشارحون





دولاكروا

- بين قوسين - أن هذا الشدق الجهنمي بشيائينه الصغيرة لا يبدو مخيفاً إطلاقاً ، أنه غير مؤذ ، إذا قورن بالاهوال المنتشرة حوله ؟! .  
وإذا حللنا عناصر اللوحة الأساسية ، دون فكرة

أن ( غريت ) ذاهبة إلى هناك ، في حين يبدو أحلياً أنها تتحرك في الأعلى على المستوى الامامي بعيداً عن الجحيم ، وسوف تتجاوزه بعد بضع خطوات ما لم يأمرها أحد نقاد الفن بتغيير الاتجاه ، وأخيراً ، نقول





كوبستانين مونيير

مسبقة ، واذا اعتمدنا على اللوحة وحدها ، لا على من قال ومن قال ، فاننا سنتوغل الى مفزاها ، دون ان يكون ضروريا ان نحلل في كل مشهد جميع تفاصيله التي يظهر بها بعض الدارسين ولعاً خاصاً ، جاهدين على تفسيرها برموز ( فولكلورية ) او ( برييتوار ) الكيمياء ويسمحون لانفسهم باغناء محتواها بنزوات خيالهم الخاص .

الصورة المفتاحية هنا هي حقا صورة ( المرأة ) ولكن الجنون الخطر ، الجنون الكبير في جوهره ليس في المرأة بل في العالم حولها ، كل هذه ( البانوراما الجهنمية ) المضاءة بنور دموي ، بالحرائق ، والمعارك والعقوبات ، والموت هي ( بانوراما الجنون البشري ) ، الجنون المرعب الذي تسرع المجنونة ( غريت ) في الهرب منه ، يقول المثل ، [ ان المجنون يهرب من السكران ] ، والوضع في المناسبة ، اكثر مأساوية ، المجنون يهرب من اغفلاء ، وصلوا بجشعهم وقسوتهم الى الهذيان المحموم الكامل .

ان النظرة السطحية الى اللوحة ، كانما تفقدنا الى درامتين منفصلتين متوازيتين وتكادان لا تتصلان دراما انسان مجنون ودراما عالم مجنون ، وهنا تحديدا يصل ( بروغل ) في الجوهر الى تركيب عجيب لا يتمكن منه سوى مبدع كبير ، اذ يستطيع ان يجسد النظرة الحكيمة في عمل فني غير مالوف : لقد قدم لنا جنون العالم ، وكأنه منعكس في نظرة امرأة صيرها الخوف نظرة زجاجية ، لقد صور المعلم هذه الفوضى الواقعية والجهمة من تفجرات الاغتصاب ، الممتد حتى الافق ، المشتعل بلهب الحرائق ، ولكن صورته محبوكه مع رؤى دماغ متسوش ، من هنا - هذا التسدف العاقر كغم اسنان للهاوية ، من هنا عين البناء الزجاجية التي نلاحق حركة المرأة ، ومن هنا - هذا الامتلاء للوحة بكل ما هو ممتن من الهولات ، الامر الذي يفسره بعض الشارحين بتأثيرات ( بوسخ ) ويفسره آخرون برغبة المؤلف بتجسيد القوى الشيطانية ، اما بشأن التأثيرات ، فينبغي ان يكون لها حافز اكثر جدية من التقليد الطارئ على المبدع الاصيل ، واما بشأن القوى الشيطانية فهي متمثلة بكثرة في ( انتصار الموت ) ، بجماعة من الهياكل العظمية القاتلة ، دون ان يلجا ( بروغل ) هناك مرة واحدة الى تلك الكائنات الخيالية الهجينة من الشخوص التي تطير والابنية ذات العيون البشرية التي تحتل المشهد في ( المجنونة غريت ) ، ولا نرى تفسيراً مرضياً سوى ما اشير اليه : [ قدم لنا ( بروغل ) جنون الناس منظورا اليه عبر نظرة امرأة مجنونة ، لقد صور المجنونة ( غريت ) هاربة في زعر امام جنون العالم ] .

بعد ان انهي المعلم لوحته بسنة ولد ( شكسبير ) في الغرب من المانش وقد صاغ ، بعدئذ بكثير ، بالكلمات الفكرة التي عبر عنها ( بروغل ) بالصور : [ الحياة تاريخ يرويها ابله ، وهو مملوء بالصخب والحدة ، ودون اي معنى ] ، انها فكرة غير معزية اطلاقاً ، ولكنها لا تستوفي موقف الفنان . ان المجاز الذي في ( المجنونة غريت ) بكل وقعه التشاؤمي - ماخوذاً في سياق القضية الكبيرة - سرعان ما يمثل لنا تنبيها اكثر مما يمثل صيغة للقنوط ، اذا كان ( بروغل ) قد ارانا ، دون ان يراعي شعورنا ، قوة الشر المدمرة فهذا لا يعني ، قطعاً ، انه يعتبر الشر كلي القدرة . ففي الوقت الذي صور فيه [ انتصار الموت ] ابداع المعلم لوحة ( دحر الملائكة المتمردين ) ، الملائكة المتمردون هم قوى الشر بالذات وقد صورهم الفنان مغلوبين ومرميين الى مهاوي الجحيم ، من قبل ارواح النور الجبارة ، انه يؤمن بان النور اقوى من الظلام ، ولكنه





بزلالك .. رودان

يعرف أيضا أن الإيمان الخامل غير اهل لان يقودنا الى الخلاص ، فاذا خلق مشاهد رؤاه المتجهمه ، فلكي يغير ايماننا بانواع ، ان صور الخير المتوهجة في ( دحر الملائكة المتوردين ) هي يا للأسف ، اكثر ترهلا ، من حيث هي احياء تشكيلي ، من كابوس ( المجنونة غريت ) ... وهذا واقعي تماما ، الشر يصور بالسجية ، واما الخير فيرسم على الاغلب بالخيال .

ونعود ، من جديد ، الى الموضوع الذي انطلقنا منه حول القبيح والجميل ، او ، اذا شئتم ، حول الواقع والمثل الاعلى ، نحن على استعداد لتقبل كون الفنانين المشهورين - لفقدان الخيال او لاسباب اخرى - ليسوا مبالغين الى ان يقدموا لنا صورة فاتنة مبتكرة ، بل يفضلون ان يعكسوا ما يرونه ، ولكن الا يوجد اناس لا يرون سوى الاشياء القبيحة ؟ وهل كان ( بروغل ) اعمى الى هذا الحد عن رؤية الجمال ؟ واذا سأل احد : ( اعمى ) تذكروا فقط تلك الحاشية الرائعة لازمته السنوات الاربع ، واننا لنستطيع القول بدورنا : [ اجل ؟ ] ولكن تلك مناظر فائين جمال اناسه ؟ ان لشخصه حتى في المشاهد الهادئة الحياتية ، وليس فقط في الرؤى الكابوسية هم بدائيون ، اجلاف ، دون ان نتكلم على الشحاذين المعاقين ، والعميان ، والفثيان البليدين الذين صاروا بدينين بفعل الارتقاء والكسل ، الذي يبدو كأن المصور يستمتع بجمعهم .

الحال هي كذلك الى حد ما ، ومن الصعب انكار انه توجد في الحياة صور انسانية اكثر جاذبية بكثير من تلك التي اختارها العديدون من الرسامين ، واسترعت انتباهنا ، نحن موافقون على ان من غير النادر ان يواكب الجمال القبح في الحياة ، واذا كان يجب اظهار تصادمهما ، فمن غير الممكن ان يظهر أحدهما ، وان يصمت الآخر ، لماذا اذن يرينا بعض المؤلفين القبيح وحده ، والقبيح دائما ؟ ! .

انها مسالة عويصة ، يقتضي فهمها سوآلا آخر : ما هو الجميل فعلا وما هو القبيح ؟ ولكن هذا يعني ان نعيد كتابه علم الجمال ، بكامه او على الاقل ان نعيد تلاوة ما كتبه الآخرون ، ويا لها من حرفة مفيدة ، اذ تلممني سنوات على الاقل كي اتصور ان باستطاعتي ان اكتب علم جمال جديد ! وان اجد شيئا مضطعا اشرح به في المستقبل كتب مدرسية غريبة ، اذا اردنا الكلام ، فالأفضل ان نتكلم على النتائج ، فالمعضلات دون ان نهدف الى ايفائها حقها ، ودون ان نرفعها الى منظومة ، لن تهرب منا ، انها في النتائج . ذاتها

★ ★ ★

نستطيع في كل حديث يومي ان نستخدم كلمتي





المتيلة .. رודان

نوقنا الجمالي ، يستثير تفويما السليبي ، لانه يصد  
ولانه يدخل في تناقض حاد مع تصوراتنا عن الجمال ،  
ومع ذلك فان هذا الشيء الذي يصد نصادفه كثيرا  
منعكسا في الفن ، والاكثر مفارقة هو اننا لا ندر ان  
نكون ميالين الى احتماله هنا ، في الفن ، ان الفقير  
( كغازيمودو ) الذي صور ( فيكتور هيفو ) في ( والده  
الاله الباريسية ) منفر جسديا وصار مرادفا للقبيح  
ولكننا مستعدون لان نفر للمؤلف والبطل ، اذعرف  
اي حب نقي ، وقوي يكنه قلب هذا المسخ ،  
( غيرلاندايو ) يصور هو الآخر في لوحة ( الشيخ  
وحفيده ) نموذجا بشعا جسديا ، وجه الشيخ  
مرشوش بالتأليل ، وهي كتيرة التجمع فوق انفه

( قبيح ) و ( متفّر ) ، كمترادفتين ، اما في ( علم  
الجمال ) فلا يمكن الخلط بينهما لانهما مختلفتان  
كفكرتين ، القبيح هو شذوذ عضوي ولهذا فان الفكرة  
المطابقة له تحتوي تفويما سليبيا ذي طبيعة جمالية  
صرف ، اما ( المنفر ) فلا يرجع حتما الى ( الماهية ) ،  
ولا يحصر قطعا بالماهية ، ولهذا فالفكرة المطابقة له  
تشمل ما هو اكثر من ( التقويم الجمالي ) ، ويعبر عنه  
دائما بالارتباط مع ( الاخلاق ) .

( القبيح ) ليس غير الجميل تبسيطا ، ثمة اناس  
كثيرون غير جميلين ، بمعنى انهم لا يفظون تصوراتنا  
عن الكمال الجسدي ، ولكننا لا نتجاسر على القول  
ان اكثر الناس قبيحون ، فالقبيح عدا انه لا يرضي





الثالث من أيار  
عنوبيا

حضرة ( كونستابل ) قالت : [ كم هو قبيح هذا البيت فاجابها الرسام : ( كلا يا سيدتي ، لا يوجد شيء قبيح لم ار شيئا قبيحا طوال حياتي ] .  
اوصى ( انغر ) تلاميذه : [ احبوا الحقيقي فهو الجميل ، فلنعلم عيوننا ان ترى جيدا ، اذا اردتم ان تروا هذه الرجل قبيحه ، فانا اعرف انكم ستجدون المبررات لذلك ، ولكنني اقول لكم : انظروا اليها بعيني وسترونها جميلة ! ] ، وقد اعلن ( ميترلينك ) بالروح ذاتها : [ لو قل خوفنا من الجمال ، لرغبنا في الا نجد في الحياة سواه ، ذلك لانه لا يوجد في الواقع سواه ] .  
ان هذا الموقف كوجهة نظر فنية ، وكممارسة ابداعية ، للزمن قد عبر عنها بمزيد من التفصيل ( اوغوست رودان ) : [ كل شيء رائع في الطبيعة بالنسبة للفنان الجدير بحمل هذا الاسم ، لان عينيه كما تتقبلان الحقيقة الخارجية كلها ، كذلك تقرأن ، دون عذاب ، كما في كتاب مفتوح ، الحقيقة الداخلية كلها ] . ويرى ( رودان ) ان لا قبيح في الفن سوى ما يتعارض والصدق ، وعلى العكس وكل صادق جميل ، ويرى النحات من جهة اخرى ان الصادق مميز

الضخم اللقيم ، ولكننا هنا ايضا ، مستعدون للمسامحة ، فالحفيد محبب جدا ، وجه الشيخ مضاء بنور من الحب ، يوضح لنا على الفور ان الفنان اراد بلوغ تضاد كبير المفزى ، ليظهر لنا ان المعاناة الداخلية الجميلة قد ( تجمل ) اقبح الوجوه ، نحن راضون عن الجد وعن شهامتنا ازاءه ، وقد نكون راضين اكثر عن كوننا حزننا فكرة الفنان .

تعتقد الامور حين لا نستطيع ان نجد اي مبرر عقلي لان يصور المؤلف ( القبح ) ، وفي مثل هذه الاحوال يمكن ان يوجد ايضا حان منطقيان لا اكثر ( الاول ) هو ان القبيح في الفن له ، ما للجمال من الحق في الوجود ، تلك هي وجهة نظر المدرسة الطبيعية التي ترى ان اكل ما وجد في الحياة يحق له الوجود في الفن ، ان ( زولا ) كما هو معروف ، وبعض اتباعه المتأخرين ، خصوصا ، لم يكفوا عن امدادنا بالتفاصيل القبيحة ، وذلك ليدلوا على موضوعيتهم تجاه المادة الحياتية ، ( الايضاح الثاني ) هو ان القبيح في نظرنا ليس قبيحا ، اطلاقا ، في نظر المبدع ، يحكون ان سيدة انكليزية كانت تنظر الى مشهد في





ويلات الحرب .. عنيا



من ويلات الحرب .. عنيا

جمالي ، اذ وضعت راسها بين ركبتيها ، ودفعت  
عجيزتها ، وقد اسماها الفنان عن قصد : [ انا  
الجميلة ] ، وكأنه يريد ان يسبق تقويمنا .

لقد اسخطت تظاهرات القبح هذه الجمهور المحافظ  
في حينها . ثم الفها الناس وما عاد النحات قادرا على  
اغظة النوق الطيب لانه توفي عام ( ١٩١٧ ) وفي عام  
( ١٩١٧ ) ذاته ظهرت نتاجات مؤلفين شبان تمثل  
اعتداءات افطع على الجمال ، اثنان من هؤلاء المؤلفين  
( اوتو ديكس ) و ( جورج غروس ) قد يساعداننا على  
التوجه الافضل في مسألة القبح في الفن .

( اوتو ديكس ) من جيل أولئك الفنانين الذين

والميز يظهر بمزيد من الوضوح ، في ( عدم الكمال ) ،  
في التشويهات ، في ( القبح ) ، والى هذا الحد يظهر  
( القبح ) اكثر جوهرية ، ونبلا من الجميل ، على  
اعتباره مادة ، وهذا التناول يجد تعبيره الفني لا في  
التظاهرات القوية للقبح مثل ( العجوز هولبير ) فحسب  
بل في العديد من الاجساد العارية الاخرى ايضا وقد  
نحتها ( رودان ) عامدا في تمظهرات غير جميلة ، وغير  
لائقة ، كي يوحي لنا بان الشيء ما دام طبيعيا فهو  
جميل . يمثل لنا احد اعماله النحتية رجلا رفع في  
اندفاع شعوري حببته على يديه ، ليست المرأة غير  
جذابة جسديا وحسب ، بل هي ملتوية بتمظهر غير





من ويلات الحرب .. غويا



من ويلات الحرب .. غويا

العالم الرأسمالي بقروحه الاجتماعية العضال ،  
واتناقضاته التي لا حل لها ، صور ( ديكس ) عاهرة  
عارية ذات وجه منفر ، فردت فوقه ابتسامة مشوهة ،  
وسماها [ فينير الازمنة الرأسمالية ] وهو يقدم لنا  
التصادمات الطبقيّة الدائمة ( متراس ) ( معركة شارع )  
ويقدم السمات المهلكة للبرجوازية ( في المقهى ) و ( المرأة  
والحنش ) ويستخدم مرارا مقارنات للتضاد بين رفاه  
السادة وبؤس المسحوقين ، واذا نحينا جانبا ردود فعل  
الكرامية التي كان الفنان يستطيع اثارتها ، فكأنما كل  
هذا لا يثيرنا .

لماذا ؟ لانه يخيل لنا ان القبح هو بذاته يكاد لا

سيتجلى لهم القبح في أحداث الحرب العالمية الاولى مع  
القذارات والفظاعات والضحايا البشرية التي لا لزوم  
لها ، ان كابوس الحرب هذا سيلاحقه مدى الحياة ،  
اما الضراوات النازية وأهوال الحرب التي تلتها فسوف  
تكمل ما هو ضروري كي يقوى الى الحد الاقصى شعور  
الفنان المأساوي النبيل ، اما ما يعيننا فهي الحصيلة  
الابداعية ، ودون ان نقلل من المكانة التي احتلها (ديكس)  
في تطور الفن الالماني يخيل لنا ان هذه الحصيلة غير  
جريئة من بعض الجوانب .

اذا أمكن الحكم وقف الاتجاه العام لهذه القضية  
وجب القول انها مستوحاة من فكرة الكشف عن قبح





الشتى من الويلات .. غويا



من ويلات الحرب .. غويا

للقيح دون أن يصل إلى العمق الأكبر للكشف الفني .  
في الوقت الذي شرع فيه ( ديكس ) يدرس  
الانحطاط الانساني كان فنان آخر ، عمل في الاتجاه  
ذاته ، ينهي طريقه على الأرض ، ففي عام ( ١٩١٨ )  
مات عن ( ٢٨ ) عاما الرسام النمساوي ( إيفون شيله ) .  
كانت لشيله أيضا عين حادة على القبح وكانت لديه  
الشجاعة الكافية لتقديم ما يراه بدقة لا ترجم ، وقد  
أثارت بعض صورته لنساء الشارع ... الشجار وسط  
مجتمع ( فيينا ) الطيب ، ولكن ( شيله ) استطاع أن  
يعطي قيمة روحية وجمالية لهذه الاجساد المتلوية  
بألم ، أو المتراخية تعباً ، وكأنما استجوبت وشوهت

يوقظ شيئاً سوى الكراهية ، نحن لا نفكر قطعاً  
بالتضامن مع بعض الجمالين البرجوازيين ، وأقل من  
ذلك مع المنظرين النازيين الذين اتهموا ( ديكس ) بأنه  
يفتري على الانسان ويشوه الواقع ، ويقضي على الفن ،  
نحن نرى أن نوايا الرسام واضحة تماماً ونشاركه آياها  
إلى حد بعيد ، ولكن الفن لا تصنعه النوايا ، ومصيبتنا  
هي في أن ( ديكس ) قد أفرط في حماسه في حفر  
الحوش الخلفي للمدينة الكبيرة كي يرينا العهر ( بيت  
عمومي ) و ( نساء شارع ) والسفلس ( السفلس )  
و ( لاعبو الورق ) أو الجريمة ( قاتل - سادي )  
والمصيبة في أن يرى أولاً الاعراض الخارجية الجلدية





اعلام الامبراطور ماكسيميليان  
مانيه

الداخلي تلقائيا ] ، والداخلي ، طبعا ، لا يطال تلقائيا ، وحتى حين يطال فهو قبيح دائما وحتما ، اذ لا يوجد في الخارج ذاته سوى ( القبح ) .

وانني ليفريني القول ان عدم اهلية ( ديكس ) لاثارتنا جماليا يعود الى طبيعته ، ولكن هذه ليست طبيعية ، الطبيعية تقضي بتصوير كل شيء بموضوعية ، واحدة في حين ان ( ديكس ) يختار ( القبيح ) اكثر من سواه ، وبانجذاب يجعلنا نظن ان ذلك يرضيه ، وان بصره يتحسس القبح وحده ، ودون ان نصل الى مثل هذه التقويمات النهائية ، لا نستطيع ان نلاحظ ان في لوحات الفنان شيئا متضاربا ، حتى حين تكون مكرسة كنماذج يتعاطف معها المؤلف : صور شخصية للاقارب ، ومشاهد الامومة ، وصور الاطفال ، وحتى ، هناك ، حيث يسمى الرسام بجلاء ومهما كان الثمن ليسيطر على الرؤية المألوفة له ، راسما على سبيل المثال أسرته ، ليصل الى عذوبة ورونق ، فيهما شيء من التضارب . ونستطيع ان نقول ان ( ديكس ) ، حين يحاول تصوير الجميل ، يصير اكثر ازعاجا منه حين يصور القبيح .

كتب احد النقاد حول لوحة ( ديكس ) المشهورة ( خندق ) فقال : [ ان كل أهوال الحرب التي سبق ان صورت من ( غويا ) او ( كالو ) ، لا يمكن ان تقارن بهذه الكوابيس الوثائقية الواقعية لاعادة التصوير الدقيقة ، لهذا الواقع ] ، محتمل ان صورة اللوحة

من قبل مجتمع غير انساني عاملها كأدوات للمتعة تستطيع ان تستخدمها ، وليس ضروريا ان تشفق عليها ، ونستطيع ان نرى مخلوقات بشرية مصورة ، وحالات خمود بشري ، وسوداوية ، ومازق حياتية . نكاد لا نستطيع ان نقف لا مباليين امام الايحاء العاطفي لهذه الاعمال الابداعية ، المجسدة بفطنة فنية رائعة ، وقبل كل شيء بخط خارجي تعبيري مقتدر ، يهتز بقوة وحيوية ، غير متعمد وفريد ، ودقيق ، دقة بارعة .

هذه ( الدراما ) عن الاهتراء البشري ، والسوداوية ، والعذاب التي توقظ لدينا ( الشعور المرضي ) بمآزق المصير البرجوازي ، وستجد تجسيدها اللاحق بتناولات تشكيلية اخرى لدى فنان مثل ( باسكين ) ولكن ( ديكس ) بعيد عن مثل هذه التفسيرات بسبب من توائمه النفسي ووسائله التعبيرية ، انها وافرة الى حد الافراط احيانا ، ولكنها واهنة ، تطابق رسمة موجزة لواحد مثل ( شيله ) ، يتعامل الفنان بسخاء مع الخط ، ومع توزيع ( المضيء - المعتم ) بحذق وهو مشغوف بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة عددا ولا يبخل باستعمال لوحة الالوان بكل تلويناتها - وكل هذا من حقه طبعا - ولكن التصوير يصاب بالبرد والسطحية ، ويصاب في حالات كثيرة بالتصادم ، كتسجيل ( القبح ) وكشكل تشكيلي ، قال ( ديكس ) : [ اريد ان ارى فقط ... ما يوجد - ما هو في الخارج ، ويتم بلوغ





## اولومبيا .. مانيه

المعنية ، لم تكن في متناول يد الناقد ، اذ كان سيتضح له ، قطعاً ، أن الامر لا يتعلق [ باعادة تصوير دقيقة للواقع ] ، وأن ديكس لم يطرح مثل هذه المهمة ( الوثائقية ) ، فهذه صورة خيالية بأسلوب ( التعبيرية ) مكرسة للقبح والضراوة والهول ، ولم تخطر لنا أبداً مثل هذه الفكرة السخيفة لمقارنتها ، بمشاهد ( غويا ) الحربية ، ذلك لان رعشة الهول ، وأكثر من ذلك شعور الغضب النبيل ، لا يتولدان من ( التكوين الكمي ) للتفاصيل القبيحة ، أياً كان القول ، وهما لا ينعدمان لدى ( غويا ) ، ودون أن تقدم ( ديكس ) خدمة سيئة ، بأن نقارنه بأحد العباقرة ، نرى أنه لم يبلغ شأنًا متوفراً حتى لدى مبدعين ، أقل بكثير من ( غويا ) هذا الشأن هو التعاطف والمشاركة ، والموقف الانساني من الدراما البشرية ، وإن شئتم ، فذلك الغضب الانساني على المذنبين المسؤولين عن الدراما ، وقد تكون مثل هذه

المشاعر لدى الفنان ، ولكنها لم تنتقل الى لوحاته ، وكل ما في اللوحات يدفعنا بطريقة واحدة - المضطهدون والضحايا - أو يتركنا ، بدرجة واحدة ، غير مشاركين ، ولم يكتب ( يوليوس ماير غريفيه ) دون أساس حول لوحة ( خندق ) أن لوحة [ درس في التشريح ( لرمبرانت ) بالمعدة المفتوحة يمكن تقبلها ، وترفع عن لوحة ديكس هذه ] .

ان الحد بين استعمال القبح كوسيلة وتحويله الى تظاهرة قائمة بذاتها هو حد هش جداً أحياناً ، ومن ثم فإن الشذوذ سهل أن ينمو الى ابتهاج بالشذوذ ، خصوصاً ، بعد أن أكد لنا هذا العدد من المؤلفين أن ( القبح ) أكثر تعبيراً واجمل من الجميل ، حين ننظر الى بعض لوحات ( ديكس ) مثل [ الفنان شفايزيغ ونموذجه ] أو الأكثر قبحاً ( الثاني المسن العاشق ) نشعر أن الفنان لم يبتن من غير رضا هذه الاجساد



المحكمة الفنان : [ هل من الضروري اظهار ما هو في منتهى القبيح ، السفلي ، اليائس ، المعري او الحزين ؟ ألم يخطر في ذهنك ابدا أنك في احيان كثيرة جدا تتجاوز حدود الفن ؟ ] .

واجاب الفنان في ما اجاب : [ كلا . . . كلا ! حتى حين اقدم ابشع الاشياء ، انني انجز ، في رأيي ، عملا تربويا وذلك ، تحديدا ، بمساعدة هذه الاشياء القبيحة ، حتى حين تصور الاشياء الاكثر عدم نظافة ، والاكثر عدم براءة ، تكون رسومي دائما تعبيرا عن مواقف اخلاقية معروفة ] .

يخيل لي هنا اننا نستطيع ان نكتشف اول اختلاف بين ( ديكس ) و ( غروس ) فلدى ( ديكس ) يتحكم الى جانب الحقائقية ، مبدا موضوعية التصوير ، بوضع مركز الثقل فوق الموضوع ، وليس فوق العلاقة بالموضوع ، كتب الفنان نفسه : [ المسألة الاهم عندي هي هل اقترب الى اقرب ما يمكن من الموضوع الذي اراه : في رأيي ان ( مانا ) ؟ اهم من ( كيف ) ؟ ، ( كيف ) تنمو فقط حين تنطلق من ( مانا ) ؟ ] .

يصعب الاعتراض على الجملة الاخيرة ، ولكن الجمل شيء والحقائق الفنية شيء آخر ، فلدى ( ديكس ) لا نشعر دائما ، بوجود قاض ، دون ان نتكلم على ان هذا القاضي يحمل احيانا كراهية لكل البشرية .

لم يكن ( غروس ) في ظهوراته الاولى غريبا عن مثل هذه الكراهية للبشر ، ولكنه اعلن عام ( ١٩٢٤ ) : [ لم اعد اليوم اكره الناس دون ان اميز بينهم ، ومن اكرههم هم الجامعات السيئة واصحاب السلطة التي تحميهم ، وانا بقي لي امل واحد فهو ان هذا النظام والطبقات التي ولدته سوف تختفي ، وقضيتي هي خدمة هذا الامل ، ملايين الناس يتشاركون فيه ، وهم ليسوا خبراء في الفن ] ؟

لا يندر ان يكون ( غروس ) اقل رحمة واشد حدة من ( ديكس ) ففي مسلسلاته الغرافيكية مثل ( الرب معنا ) ( ١٩٢٨ ) و ( صورة الطبقة المسيطرة ) ( ١٩٢١ ) ، و ( ايكسويه هومو ) ( ها هو الانسان ) ( ١٩٢٣ ) ، و ( مرآة البرجوازية ) ( ١٩٢٥ ) ، و ( الحب فوق كل شيء ) ( ١٩٣٠ ) ، وغيرها . . . كانما يستنفذ احد الايقاعات في سلم الهجاء واثقبها ، انه يقوم بتشريح شرس لجثة المجتمع المحكوم ، يصور ( البرجوازية ) في اقصى حالات قسوتها المنفرة ، الفساد والجشع وبلادة الذهن ، ويمثل الاشخاص المكروهين كخنازير على رؤوسهم مبال ، او يفتح جماجمهم ليكشف لنا هناك عن كومة من القاذورات ، انه حقوق دون رادع ولكننا مبالفون الى مسامحته حتى حين يتجاوز اطر التشابه الاولى من اجل الصدق والفضب العادل ، حين يرتجف



طليطلة . . . الفريكو

النسائية المشوهة والمتفسخة ، بكل هذه التفاصيل المزعجة المرسومة بعناية والتي لا ضرورة لان نصفها ، هنا ينتفي وجود اي باعث ذي طابع فكري ، او جمالي ، والتفسير الوحيد الممكن يبقى الولع الشخصي بالقبيح ، هذه بداية غير انسانية في معالجة ( الصورة البشرية ) التي بدأت تجد تطورها ، خصوصا ، في الفن الامريكي حيث سيعرض ( ايفان البرايت ) التشويه الجسدي في الوجوه المنتفخة ، وكأنها بدأت تتفسخ ، اما ( هيمن بلوم ) فسيجد مواضعه في تشريح الجثث ، وفي الدخائل البشرية ، التي يكشفها امام انظارنا ، ويخيل لنا ان ( جورج غروس ) غير غريب تماما عن هذا النهج ، اذ عمل في الوقت ذاته في ( الولايات المتحدة ) وقد طبع تصويره سنوات الاربعينات بطابع التشاؤم .

يكاد اسم ( غروس ) يكون مرتبطا دائما باسم ( ديكس ) ، فقد اعتبر الاثنان من التعبيريين او الحقائقيين ، وابرزا كرفيقي نضال في سبيل فن ديمقراطي ، ومواضيع الاثنان متماثلة ، اما ما يتعلق باستخدام القبيح فان ( غروس ) يصعب ان يعتبر اكثر تماسكا من ( ديكس ) ، لقد احيل الى المحكمة اكثر من مرة لاهائته الكنيسة والاخلاق .

وثناء احدي المحاكمات ( ١٩٢٣ ) سال رئيس





### طليعة في الخلفية .. الفريكو

الشارع ، لدي الجسارة كي اعلن نفسي خيرا في معرفة الواقع ، ولست فنا ، او اقل من ذلك لست هجاء ، وفي الجوهر كنت ما رسمت ، الفني الاكول شارب الشمبانيا ، الذي دله القدر، وفي الوقت ذاته كنت ... ذاك الذي يشهد تحت المطر المنهر في الخارج ، لقد انقصت الى مخلوقين ] .

من الصعب على الفنان ان يخترق ( المظاهر ) دون شعور التعاطف ، ودون الخيال ، ان عبارة ( لم احب شيئا ) ومحاولة البرجوازي والفقير ، ان يظهرها ببساطة ( كمخلوقين ) ، هذان التوكيدان يتعارضان مع اقوال ( غروس ) المبكرة ويسهل تفسيرهما اذا اخذنا بعين الاعتبار ان ما اقتبس من ( السيرة ) قد كتب في مرحلة الازمة العميقة عام ( ١٩٤٦ ) حين كان الفنان تحت تأثير

الانسان انزعاجا ، لا نستطيع ان نطلب منه ان ينتقي كلماته .

يقال صراحة ان ( غروس ) لم يصل الى حد الارتعاش والفرق في السخط ، انه يرمي الخصم ، في تدفق عاطفي ، وفي احيان غير نادرة في سخرية باردة ، كانه يشرح بهدوء ، ومنهجية احدي الجيف بريشته الدقيقة والحادة كالشرط ، انه يسيطر على مشاعره ولكنها حاضرة دائما .

وهنا ( الاختلاف الثاني ) بين ( غروس ) و ( ديكس ) ، ان ( غروس ) لا يدافع عن موقف اخلاقي وحسب بل يعيش في الدرامات والصراعات ، كتب في ( سيرته ) : [ صورت بعناية كل تلك الاشياء ، واولئك الناس والمظاهر ، لم احب شيئا منها ، لا في المطعم ، ولا في





الطرد من المعبد .. الغريكو

( العزلة الروحية ) وتحت ضغط الاحداث العالمية ، وبفعل الكحول المدوخ ، وكأنه قد رجع الى نقطة انطلاقه - كره البشر ، في مثل هذه الفترات يشعر الناس بحاجة الى ان يسوغوا ، وان يقطعوا مجددا الصلة بحياتهم السابقة ، بما يتكون من مفاهيمهم، الراهنة ، ولم يكن ( غروس ) استثناء في هذه النقطة ، لقد انطوى على نفسه غير واثق بإمكانات البشرية في اي خلاص ؟ [ لا اعرف الى اية درجة تكون لتخيلاتي صلة باي ( واقع ) غير مضمون ، واقول صراحة ان هذا لا يهمني الا قليلا جدا ، انا اخلق عالما متخيلا ، مخيفا ، وموجودا في وحدي ، انه مليء بالخرائب ومسكون باقزام بشعين وبسوبرمانات مخيفين ، وساحرات شريرات ، انني اغني مرة اخرى قبل ان ينطفئ كل

شيء في ظلمة الازمنة ، التي تقترب وقبل ان يمحي الحاضر باسفنجة مرتوية بالدم ] .

اقتربت رؤى ( غروس ) في هذه الفترة الاخيرة من رؤى ( ديكس ) وحتى هنا ثمة تلوين نرى انه يمثل الاختلاف الثالث بين الفنانين ، انه اقوى من ( ديكس ) كرسام ومصور وقد احترس ( غروس ) من التقليد التماثلي ، الذي كان ( ديكس ) يسعى اليه عن وعي ، لقد حول ( غروس ) الخصومات الى صور ذات قيم غرافيكية ، وجمالية ، لقد خلق في مجال الرسم اسلوبا ( غروسيا ) فريدا ، وقد اثر حتى على غير المباليين بالفن الالمانى ، من الفنانين الباريسيين ، وخصوصا على مؤلف مثل ( غي بوبا ) و ( شاس لاپور ) و ( مارسيل فرتس ) ، وهذا التأثير يمكن اكتشافه حتى في هجائنا



البروليتاري في الاعوام الثلاثينات ، وخصوصا عند رسامين مثل ( فينييف ) و ( جيندوف ) .

ومع ذلك يضطر الإنسان الى طرح سؤال مماثل لسؤال رئيس المحكمة : - [ أمن الضروري إبراز القبح غير العادي ، ثم ألا توجد أية حدود للفن ؟ ] .

والكي نجيب على هذا السؤال وعلى أسئلة أخرى متعلقة به ، ينبغي أن نستند على إنجازات ذات أهمية أرفع ، مؤهلة وبمزيد من الحزم لأن تدافع عن وجود القبح في الفن ، وعلى الرغم مما رأيناه . فان بعض المؤلفين لديهم الشجاعة كي يضعوا ( ديكس ) فوق ( غويا ) ان قضية ( غويا ) من حيث رحابة تناولها الروحي يصعب أن تشرح وفق مقاييس حتى حياة انسانية طويلة ، لقد مات المعلم في الثانية والثمانين ، ولكن إبداعه يشتمل ثلاثة قرون ، شمل ( غويا ) في مرحلته الاولى القرن الثامن عشر ، ومع ( مرحلة النضج ) تقدم ونفذ الى حد ما متطلبات الرومانسيين والواقعيين

المقبلة ، وفي نتاجاته الاخيرة كان بالكامل في إيماننا ، إن إنجازات لتيارات في القرن العشرين كالتعبيرية والسريالية ، وإذا ابتعدنا عن البلاغة ، هي واهنة ومتراهلة إذا قورنت بما يدعى الأعمال السوداء لغويا . وكي نصل الى فحوى هذه القضية علينا هنا أيضا التغلب على أكوام من الشروح الخاطئة والتقويمات التعسفية التي ما زالت تتكوم حتى اليوم ، لم يقوم الفنان جيدا وأهم ، فالأزمة التي كان فيها الفنان معروفا خارج إسبانيا بمحفوراته من سلسلة ( النزوات ) وحدها قد مضت منذ زمن بعيد ، إن شهرة ( غويا ) عالمية دون جدال ، وهذه الشهرة تبنى ، يا للأسف ، في أحيان غير نادرة ، على قاعدة من معايير مشكوك فيها جدا ، ويقدم لنا الفنان كمستبصر يقدم لنا عالمه الداخلي وحده ، أو كسادى تمثله مشاهد القساوات ، أو كفيلسوف لكراهية البشر ، فلنورد فقط بعض أمثال هذه التقويمات الكثيرة الخارجة ، من تحت

الغذاء على العشب .. ماسيه







وجه من لوحة العائلة المقدسة



العدراء .. العنريكو

ويقنعنا ( كلود روجيه - ماركس ) أن [ ( غويا )  
لم يعرف الشفقة ، إنه متعشش الى الدماء ، الدم  
يجتذبه ، ثمة شيء أسود في روحه يحاول أن يشبع . ]  
ولقد طور ( جورج ويسمان ) أطروحة هي في  
الجواهر ليست له ، لأننا نستطيع أن نكتشفها لدى  
جميع شارحي ( غويا ) تقريبا ، فالفنان وفق هذه  
الأطروحة هو ( يانوس ) ذو رأسين كما عبر ( فاسيلي  
فوتباديس ) : [ شخصية مزدوجة بعمق ، تسمى من  
ناحية الى الاناقة ومتع الحياة ، وتسمى في ناحية  
أخرى الى المرضي ، المذب ، المخيف ، وطبقا لهذه  
الفكرة الرخيصة يكتشف ( ويسمان ) لدى ( غويا )  
الى جانب ( مهندس الديكور الدقيق ) ، شخصية  
مضطربة ( لتخيل مجنون يتجاوز العقل ) يتأمل غويا  
[ هولات خياله التي لا تبعث فيه أي خوف أو أي  
جنون ، إنه يتمتع بالنظر اليها ، وبيعها حية . ]  
ويشير ( بير ديكارغ ) بدوره الى [ مواضيع تمتع  
الماركيز دوساد . ] لم يقل ( ديكارغ ) علانية أن  
( غويا ) سادي ، بل فعل ذلك تلمحيا ، لقد طرح  
المسألة بلاغيا فسأل ألم يستمتع ( غويا ) بالهول كي  
يجيب : [ ممكن ، محتمل أن يكون ( غويا ) يستمتع  
بهذه المواضيع المدعوة مرعبة ، وكل شيء ، مسموح  
به في هذه المجالات ، الفنان هو السيد ، ليس ملزما

ريشات نقاد الفن ذوي الشهرة العالمية .  
يؤكد ( ريمون كونيا ) بصدد نتائج غويا المكرسة  
لويلات الحرب أن الفنان : [ لا يستوحي الواقع بل  
يستوحي خيالا لا ترضيه الحقيقة اليومية . ] ويشك  
الناقد في أن يكون [ ثمة مكان في توق ( غويا ) الى  
أي مكان للتعاطف . ] ويرى أن الامر متعلق « بالابتهاج  
بالكابوس » .

ويصر معلق آخر على أن [ ما دام لا يقع في تعاطف  
دامع مثل ( غروز ) فان هذا الداعر على طريق الصيرورة  
قاسيا ، و ( غويا ) يشبع انجذابه الى الدعارة حين  
يصور مشاهد المذابح والرعب أو حين يصور مفاتن  
( مايا ) العارية ] .

ويرى ( جاك لاسين ) أن [ من نتاجاته تشبع  
الفلسفة الحقيقية للعبث والقنوط ، ( غويا ) يمضي  
أبعد من الأهوال التي صورها ، مستشفيات مشافي  
أمراض عقلية ، مشاهد تعذيب واكل لحوم البشر ،  
كي يصل الى سببها الاول ، ذلك القدر الذي يحوم  
فوق المخلوقات والأشياء . . وهكذا يتوغل في الآلية  
الخفية للكون . ] وكما يبدو فان [ الآلية الخفية للكون ]  
ليست معقدة جدا في رأي ( لاسين ) ، ونستطيع أن  
نضيف ، وليست سرية جدا ، فإذا كان الامر متعلقا  
بالقدر الاعمى فهو مكشوف لنا حتى في المأساة اليونانية .





وجه من لوحة العائلة المقدسة



وجه من لوحة العائلة المقدسة

الكنيسة ، وما أهمية ما اذا قيد أشار الى هذا الارستقراطي او ذاك ، ما دام هجاؤه يعبري الارستقراطية ، بوضوح ، إننا نرى هؤلاء الارستقراطيين ، بوجوه ميتة [ بعضهم فوق الآخرين ] ، وقد صوروا في أحيان غير نادرة كالحمير ( مع أنك دون قوى ) كي يمتطيها أناس من الشعب ، ولا نرى من الواجب أن نبرهن على الظاهر عيانا ، وأن نفسر فكرة هذه الاعمال الحفرية .

أجل ، إن ( غويا ) متخيل ، وعلينا ألا ننسى أنه قد وضع عنوانا لأحد أعماله الحفرية في إحدى سلسله جملة ذات معنى كبير : [ نوم العقل يولد الهولات ] ودقق الفنان : [ الخيال دون عقل غربي الخلقه ] والإثنان في اتحادهما [ يخلقان الفنانين الحقيقيين ويبدعان المعجائب . ] ، وثمة عمل حفرى آخر مكرس لعادة تخويف الاطفال الصغار بالمفاريت ، وعنوانه [ ها هو العفريت قادم ] ، وقد كتب المؤلف نفسه : [ شر ضلال التعليم المبكر - أن تجعل الطفل يخاف ( كاراكوكيولا ) أكثر من أبيه ، وأن تجعله يخاف مما لا وجود له . ] ومن السخف أن نرى أن ( غويا ) يسيء بهذا التصرف الذي لا مثيل له الى الجمهور وقد أدانه تجاه الاطفال وهو ، طبعا ، لا يجوز أن يوحى بالاطمئنان السريع بأن الفنان سرحمنا ، إنه سيرينا

بتقديم أي حساب .

ويرى ( موريس رينال ) أن [ غويا ] لم يدعن لمشاعر كان يمكن أن تصاغ كالحزن ، والخوف ، أو المعاناة ، [ وكان ] اكتشافه هو أن ( الحياة ) تجد مبررها في الدمار وحده . [ و ( غويا ) ] يحرر التصوير من كل التزام اخلاقي .

دون أن نرتعد أمام هذا التماثل نستطيع أن نقول أن كل التوكيدات المقتبسة خاطئة كل الخطأ ، ويظهر ذلك من الوثائق التاريخية ومن النتاجات الفنية ذاتها .

( غويا ) هو متخيل فعلا في العديد من أعماله ، ويصعب أن يجادل أحد في ذلك ، ولكن علينا ألا نشط ، فأكثر رؤى الفنان هولا هي في الجواهر كناية عن العالم ، وعن المصير البشري ، وإبلاغات مريرة أو مأساوية عن الحياة ، حتى في أكثر سلسله الحفرية تخيلا (النزوات) يتبين بعض المؤلفين صور الملك والملكة ، واليسوعيين البارزين ، وغيرهم من الاشخاص التاريخيين ، ويوجد ، طبعا ، معلقون يرفضون مثل هذه التفسيرات ، حتى لو اتفقنا معهم فأننا لا نستطيع إلا أن نرى العلاقة المباشرة لهذه الرؤى بالظواهر الواقعية ، وما أهمية ما اذا كان الفنان يقصد ( رجال كنيسة ) معينين ، أم لا ما دام عمله الغرافيكي موجهها بجلاء ضد طلاميه





دور

حقا نتاجات جهمة ورهبة ، ولكنها نتاجات لا تلد سوى المعاناة أو الشفقة .

لقد ثمن ( غويا ) عاليا سابقه العبقري ( فيلا سكينز ) لقد أن له ثلاثة معلمين - [ ( رمبرانت ) ( فيلا سكينز ) و ( الطبيعة ) ، ولكن ( فيلا سكينز ) كان يسعى الى موضوعية التصوير ، وسيكتشف المشاهد المنتبه موقف الفنان من النموذج ( موديل ) ، وهو موقف حصيف يوحى وليس مستبعدا أن يحس المشاهد أنه موقفه ، حين ننظر الى صور الوجوه المشهورة للهلافيت الملكيين ، وللأقزام نلتقط بجهد وتدريجا ان في هؤلاء الشخص الصالحين للتسلية ، والسخرية يكمن شعور إنساني وجدارة إنسانية ، ويخيل لنا أن هذا الاكتشاف هو اكتشافنا وليس هو موقف المصور ، وحين نتأمل الصورة الاخاذة للبابا ( اينوكيني ) العاشر يتكون لدينا إنطباع بأن ( فيلا سكينز ) قد أبدع صورة ( بورتريه ) احتفالية رسمية نلتقط عن طريقها طبعاً مهيمناً ، وإذا جاذبية خاصة ، إن ( فيلا سكينز ) من تلك العبقريات النبيلة التي اتيح لنا أن نتقبل ما يناسبه وكأنه ما يناسبنا شخصياً .

أشياء أخطر من العفازيت ، ولكن الهولت التي ستنتصب أمامنا لن تكون وليدة نزوة الخيال المتعسف بل عبثيات الحياة .

بعض هذه الصور المربعة متضمن في حلقة [ ويلات الحرب . ] لقد وضع ( غويا ) التسمية في تاريخ متأخر ، بعض السير يؤكد أن تسميات أعمال ( الحفر ) ليست من عمل ( غويا ) كأنها تضرب العلاقة بين الصور والاحداث الواقعية ، ولمصيبة أمثال هؤلاء المؤلفين أن أعمال الحفر موجودة ومن الصعب جدا إثبات أنها ليست ( لغويا ) ومن ناحية أخرى يصعب جدا إنكار إن المجموعتين الهامتين المكرستين لضراوة الغزاة الفرنسيين تحملان عنوانا دقيقا جدا : [ هجوم الماميلوكيين في ٢ ايار ١٨٠٨ ] و [ مشهد في ٣ ايار ١٨٠٨ ] الاولى تمثل المعركة البطولية غير المتكافئة للشعب مع فرسان ( نابليون ) ، والاخرى معروفة تحت عنوان ( إعدام ) وتصور الخاتمة المأساوية للانتفاضة .

يصر ( غويا ) بالحاح كبير على إقناعنا بأن نتاجاته تنضوي تحت الحقيقة التاريخية ، لنحسب ذلك تفصيلا دون أهمية ، مكتوب تحت أحد أعمال الحفر : [ رايت هذا ] وهذا أيضا [ أسطورة تجاوب الاخرى ] [ حدث ذلك هكذا ] ، يلح الفنان أمام صورة ثالثة ، هذا الالحاح ليس مصادفة ومفراه في منتهى الوضوح ، وخلافا للشارحين الذين يريدون ان يوحوا لنا أن المعلم لا يصور الواقع بل خياله ، يصر ( غويا ) على أن نفهم أن هذه الهولت الضارية ليست ( كوابيس ) بل هي الواقع الفظ ، وأن البربرية البشرية ، والفظاعات ، تتجاوز في أحيان غير نادرة أفزع الكوابيس .

والحوكيد أن الفنان يستمتع برؤية الدماء والمذابح هو شهادة على أن الناقد قد يكون قرا شيئا من ( فرويد ) ولكنه لم يستطع ان يقرأ شيئا من ( غويا ) نفسه ، إنه لغريب حقا عدم فهم مثل هذه الايحاءات الواضحة كل هذا الوضوح والحازمة ، إن تحيز المعلم يتحكم بكل واحد من أعمال الحفر هذه ، وهو تحيز تعاطف أو كراهية ، تعاطف معاناة أو نفور ، تعاطف أمل أو قنوط ، يصور الفنان كومة من الجثث فوقها مدفع وامرأة ، إنها الاخيرة الباقية ، وهي تشعل فتيل المدفع ، العنوان هو : ( يا للشجاعة ! ) ، ( برابرة ) هو عنوان عمل حفري آخر يصور جنودا يسددون بواريدهم الى متمرد مقيد ، ثمة العديد من المناظر مصحوبة بنصوص بليغة ، [ أمن أجل هذا ولدوا ؟ ] و [ هنا سيء ] و [ هذا أخطر ] و [ ماذا يمكن أن يحدث أكثر ] ؟ !

وإذا قال أحد ان ثمة نصوص ، قد لا يكون الفنان هو الذي وضعها ، فعلينا أن نجيب بأن ( أعمال الحفر ) ابلغ تعبيراً من الكتابات ومعناها واضح ومحدد ، إنها



ومن جميع الجوانب ، عن تضامن الفنان مع المناضلين في سبيل الحقيقة ، هذه الاعمال الفنية الكبيرة لم تصور تلبية لاية طلبية ، لقد أبدعها ( غويا ) من أجل - كما قال هو - [ أن تخلد البطونة أو أبرز المشاهد وأكثرها بطولة في انتفاضتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا ] .

( الإعدام ) لغويا قد عكر نوم أكثر من فنان ، بعد عامين من رؤيته هذا العمل صنع مانيه ( إعدام ماكسيميليان ) استعاراته من ( غويا ) وخصوصا ، في العلاقة التوليفية جلية للعيان ، قد يفاجئنا ذلك من مؤلف مثل ( مانيه ) المعلم اللامع فيما يتعلق بالعمل مع اللون ، والمتوسط في الحلول التوليفية ، التي لا يندر أن تكون جاهزة في نتاجات الكلاسيكيين ، وإذا لم يثر العمل الإبداعي انفعالا فليس ذلك بسبب الاستعارات من الآخرين ، ينعدم في المشهد ، ببساطة ، التوتر المأساوي ، المميز للإعدام ، الجنود يطلقون يترهل وتكاسل وكأنهم يقومون بتدريبات مضنية على الرمي ، أما ( ماكسيميليان ) فهادئ ، وكأنه خارج لاستنشاق الهواء النقي ، أو كأنه يستعد كي يقول [ ما أجمله من يوم ] .

يقنعنا بعض النقاد أن هذه اللامبالاة مطلوبة عن عمد ، كي تعرض ما يميز وجهة النظر التصويرية الجديدة التي ترى أن [ لا أهمية لمفرد الموضوع ] بالنسبة للتصوير ، ولكننا لا نميل إلى مثل هذا التناول ، الانفعال ، أو اللامبالاة أمام أحد المواضيع قد يكون نتيجة لتصميم عقلي ، المواضيع الدرامية بداية غريبة على ( مانيه ) ، حين وضع الفنان ( بارفولي بيرجر ) وصنع ( بورتريه ) لبرت موريزو ، أفسحت اللامبالاة المكان فجأة لشعور غني رقيق ، من السخف أن نفس السياق في الاغاني القديمة الجهرة ، ولكن لا ينبغي أن نحاول التوكيد أن ذلك نتيجة لوجهة نظر في الموسيقى .

تأثر ( أوتو ديكس ) في ( معركة الشارع ) ( ١٩٢٧ ) تأثرا واضحا بـ ( إعدام ) غويا ، الحل التوليفي ، ومجموعة الجنود المصورين كصف من ظهور فظه يدلان دلالة كافية من أين تعلم ( ديكس ) ، وهنا أيضا دماء وموت ، ووجوه مهولة ، الشيء الوحيد الذي لم يتم بلوغه - إذا نحينا جانبا المسألة التصويرية - هو الإنفعال العاطفي ، وإذا ينعدم في اللوحة فمن الصعب ظهوره عندنا .

لماذا أردنا توصيف نتاج ( غويا ) حتى بالوصف الخارجي ، وحده ، فسوف نحتاج إلى صفحات كاملة ، إذ أن لكل أصغر عنصر هنا وظيفة التوليفية ومعناه الهام ، ويرى بعض الدارسين أن الفنان لم يستطع العمل بهدوء تحت وطأة المشاعر ، وأن التلوين ( موضوع ... ) كيفما اتفق ) وأن لون الدم من لون



غويا

( غويا ) تلقائي جدا وانفعالي في ردود فعله العاطفية فلا يترك للمشاهد حق ( التقويم ) ، التقويم في رأيه جزء لا يتجزأ من رؤية المبدع الفنية ، وليست ضرورة اية حدة ذهن كي نحس أن في فن التصادمات الكبيرة ، هكذا يكون الفنان دائما إلى جانب الحقيقة ، أحد أعمال الحفر على المعدن يمثل لنا امرأة شابة ممتدة على الأرض ، وقربها أخرى جالسة ، وقد أخفت يديها بإيماءة ألم ، ومن حولهما تحتشد بنشاط ومرح شخوص الرهبان ورجال الأكليروس ، والعنوان هو ( ماتت الحقيقة ) ونحس بحدة مرضية التباين ما بين صورة الحقيقة التي ما تزال تشع والظلال القائمة للظلامية ، في عمل حفري آخر تفتح المرأة عينيها قليلا ويسأل الفنان : ( هل شبت حية ؟ ) وفي العمل الثالث الذي يمكن اعتباره خاتمة السلسلة ، المرأة الشابة منتصبه وتشع بمزيد من البريق : ( هذه هي الحقيقة ) .

وفي الوقت الذي عمل فيه سلسلة ( ويلات الحرب ) أبدع ( غويا ) المجموعات التي ذكرت والمكرسة لأحداث ( ٢ ) و ( ٣ ) أيار حيث يتم التعبير بمزيد من القوة ،



التراب ، وإن بعض الأشخاص غير مكتملين ، الحقيقة هي أن اللوحة مكتملة الى الحد الضروري ، وأنها بغض النظر عن الشعور الرائع بتلقائية التنفيذ تحتوي على كل سمات التنفيذ التشكيلي الناضج ، والمدرّوس جيدا ، وكما هي الحال دائما مع النجاحات الكبيرة يظل الإنطباع بالتلقائية لدينا ، ولد الفنان أمرا متوترا ومستمر .

اللوحة ، كما يبدو من تسميتها ، تعكس مشهدا من الإعدامات في ليل الثالث من أيار - النهاية المأساوية لإنفاضة اليوم السابق ، المركز الضوئي ، والعامل المنظم للوحة ، هو مصباح كبير موضوع على الأرض الى اليمين قليلا من المركز الهندسي ، يسقط الضوء أكثر ما يسقط على القسم الأيسر من المشهد في حين يبقى القسم الأيمن في شبه ظلام ، شبه ظلام خفيف تتحدد فيه بوضوح كاف جماعة من الجلادين - صف قائم متوحد من الجنود يصوبون بنادقهم الى المحكومين ، في الأرجل المتباعدة ، في الأجساد المائلة الى الامام ، في الظهور المتينة الضخمة ، والقبعات الطويلة السوداء ، وفي الآفاق التي لا ترحم للفوهات الفولاذية تبدو كل وحشية قوة عمياء ، نحن لا نرى وجوه أولئك الناس ، وهي دون معنى لأننا نتقبل الجنود لا كأناس ، بل كآلة حقود للهلاك .

القسم الأيسر مقسوم الى ثلاث مجموعات منتشرة في العمق ، في المستوى الامامي أجساد الذين أعدموا متهاوية فوق مساحة يغطيها الدم ، وراءهم يقف أولئك الذين سيسقطون بعد لحظة ، وقد اخترقتهم صلبة من الرصاص ، وفي الخلف حشد جمده الهول ينتظر دوره .

يمر نظرنا من جماعة الى جماعة حتى يصل الى القعر - الى ظلام الليل الدامس ، وهذه المنظومة من الشخص في العمق لا يحددها منطق الواقع وحده بل منطق الهول أيضا ، يخيل لنا أن هؤلاء التعساء الى اقصى حد سيزدادون جماعة بعد جماعة الى أن يقفوا في دورهم ، ثم يسقطون مخضبين بالدم ويفسحون الطريق الى الذين يلونهم ، لا نهاية لموكب الموت وسط ليل مظلم ، حتى كأن الصباح لن يطلع ، الظلام الاسود يخيم فوق المشهد ، وخيال التل الكبير الحقود مصور دون وضوح وراء جماعات الضحايا ، وعلى الافق ملامح قاتمة لكنيسة ما ، بعيدة وخاملة ، كل هذا مع بريق الفانوس الشفاف ومع الجماعة القاتمة التي لا ترحم من الجلادين يحول المشهد الى هلوسة للرعب .

لقد جمدت المأساة امامنا في أكثر لحظاتها هولا ، وأطولها - اللحظة التي تسبق إطلاق النار ، لحظة دون نهاية يصعب احتمالها ، أكثر هولا ، في إمتدادها ،

من الموت نفسه ، كأنما الموت قد توقف بالنسبة للمحكومين ، ولكنه توقف ، بارادة الفنان ، بالنسبة لنا أيضا كي تتاح لنا إمكانية أن نحتمل ، كي نعاني الإنفعال ، كي نفرق في التفكير .

نور الفانوس ، والنبرة الملحاح لقميص ابيض يجتذبان ، واقعا ، نظرنا الى الابطال الرئيسيين ، أولئك الذين ينتظرون الإعدام فورا أولئك الذين يطوون اياديهم في قنوط ، حاجبين عيونهم كي لا يروا الموت أو يوجهون اليه نظرات داخلية ، مجموعة تتحرك ، وكأنما بفعل تشنجات الحياة العاصفة ، متمرد امام الموت ، جماعة في تشنجات الخوف والقنوط ، أناس يقتلون أناسا - أي دراما اقدم من هذه ، وأية وجبة أكثر عادية للتشاؤم وكراهية البشر .

ولكن انتباهنا لا يمكن أن يستمر طويلا فوق أولئك الأشخاص المصعوقين أو المنطوين خوفا لان نظرنا مشدود بقوة سحرية الى البقعة الأكثر إضاءة من الجماعة ، إنها مضاءة كالفانوس الذي يضيئها تقريبا ، إنه المتمرد ذو القميص الابيض ، وقد دفع صدره امام الفوهة ورفع يديه نحو السماء السوداء في إيماة حزينة كأنها تقول : [ اطلقوا النار ايها القتل ] إيماة تستثير وتلعن في وقت واحد ، هذه الصورة التصعيدية والبطولية ستبقى طويلا في وعينا وكان كل ما عداها خلفية .

لا شيء هنا خلفية في الجوهر ، كل صغيرة موظفة بوعي ، ولكن الفنان يوجهنا بقوة إيحاءة الجبارة نحو الرئيسي ، نحو المفزى وواج الدراما - نحو المناضل الذي لا يذعن ولا يمكن إخضاعه ، الممثل الفريد لهذا الجنس الذي فوق كل الاجناس البشرية ، والذي لا يمكن أبدا لاي قسر أن يدمره والذي يحيي قتلاه ، وفيه يكمن خلود النوع البشري .

نرى أن ( ليونيلو فينتوري ) قد حاول عامدا مرارا أن يوحى لنا بشرحه للإعدام أنها ( لوحة دينية ) و ( تعبير عن شعور ديني ) مفرط ، يقول فينتوري موضحا : [ إن ( غويا ) قد عبر عن قيمة بطولية للمسيح وتعذيبه ] من خلال شكل المتمرد الذي سيعدم - [ يبسط المسكين يديه كمسيح جديد على الجلجلة . ] لفينتوري كامل الحق ، طبعا في أن يطرح مشاركته ، ولكن لا لينسبها الى ( غويا ) . إن ( تدين غويا ) معروف جيدا ، وقد دخل بسببه في صدام مع التفتيش ، وبسببه انتقدت جدارياته الكنسية على أنها مفرطة في عالميتها ودينويتها ، حتى في ( إعدام ) قد وجد أسلوبا كي يعبر عن ( تدينه ) ولكن ليس حيث بحث عنه ( فينتوري ) ، ولقد عبر عنه في خيال الكنيسة البعيد القاتم - إنه شاهد بارد خامل على العريضة الدموية ، حين يقتلون الشعب تصمت الكنيسة - تلك





فالاسكينز

( اعدام ) هي حقا . . . من اكثر الإستطرادات حزنا في شعر ( غويا ) القاتم . ولكنه قد يكون الاكثر دلالة ، مع انه قاتم ، على ان هذا شعر للتفاؤل البطولي .  
وسنفسر الوقائع ، طبعا ، إذا شرعنا نبرهن ان الموقف المتفائل هو دائما وحتما رفيق درب المعلم ، ان حياته الطويلة ، بغض النظر عن النجاحات والإخفاقات ، مفعمة بكل التجارب الممكنة ، وبكل التهديدات والعنابات ، وطبيعي الا تمضي مثل هذه الحياة مع الامزجة الرائقة وحدها ، ففيها فترات الم وفيها لحظات غم وقنوط ، وطبيعي ايضا ان تجد هذه الإستطرادات في السيرة الداخلية إنعكاسا لها في القضية الإبداعية .

ولكننا لا نستطيع ان تقبل المفارقة البدائية ، والمبتذلة جدا يا للأسف ! التي ترى ان نتائج الفنان الدرامية والمأساوية . . . هي نتيجة مباشرة لإخفاقاته الحياتية ، بعض المؤلفين ( جاك لاسن ) ، ( جان أديمار ) ، ( بير غاسيه ) ، يصلون حتى الى الإعلان ان المحدد لإبداعه هو لوحاته التي هي في رأيهم هادئة ،

هي فكرة الفنان ( الدينية ) .  
ان نتائج مثل ( مشهد من التفتيش ) و ( عملية الجلد بالسياط ) ومثل ( مصباح الشيطان ) و ( موكب في سان إيزيدرو ) دون ان نتكلم على الكثير من اعمال ( الحفر ) تكشف بوضوح كاف كراهية ( غويا ) للتعصب الديني ولظلامية الكنيسة فلا نفزو اليه تدينا كالذي عزاه اليه ( فينتوري ) وسنخطيء لو اهملنا ( السمو الروحي ) للعديد من نتائج المصور مثل [ المسيح في غابة الزيتون ] او [ العشاء الاخير ] التي يصعب من دون فهمها ان نفهم حتى النهاية لوحات مثل ( اعدام ) ذلك لان ( غويا ) قطعاً ، ليس يانوسا براسين ، وفي كل تعقد عمله لم يكن يمثل لنا تعبيراً عن موقف كامل ، ليس مصادفة ان تبدو المواضيع الدينية هنا مشروحة بافراط نشري ، يسعى الفنان الى ايجاد رجاء لا في اية فرضية ربانية بل في الانسان ، في نبلة ، في استعداده للتضحية بنفسه ، يمكن المجادلة حول ما اذا كان ( غويا ) يرى في صورة المتمرّد مسيحاً جديداً ، ولكنه حين صور المسيح لم ير فيه الالهة بل الإنسان ،



حيوية ، وموزونة ، في حين أن صور المأساة تصلح لأن تكون إنعكاسا ( لإزمات ) عارضة ، الازمة الاولى - المرض الشديد عام ( ١٧٩٣ ) أدى الى إصابة ( غويا ) بالصمم ، الازمة الثانية - حرب ( ١٠٨٨ ) والتهديدات التي خيمت فوق حياة الفنان ، الازمة الثالثة - عودة المرض الشديد عام ( ١٨١٩ ) وأن الأعمال الدرامية متكومة حول هذه الفترات الثلاث ، في حين أن الفترات العريضة بينها قد قدمت لنا ( غويا ) كرسام وجوه شخصية كرسام للقصر ، وصديق حميم للدوقة ( ألبا ) والليوكاديا فايس .

التواريخ هي أمر هام جدا دون جدال ، ولكننا نتعامل مع تواريخ تقريبية ومع تواريخ النتائج نفسها ، وإذا قارنا هذه التواريخ مع المفارقة المشار إليها حول الازمات الثلاث فعلى أن نقرر أنه لن يبقى منه شيء الكثير . ففي السنوات المحددة من سيرة ( غويا ) على أنها فترة المشاهد الفكرية والإحتفالات المحببة يظهر نتاج مثل [ موت القديس يوسف ( ١٧٨٧ ) ] ، وهذا النتاج غير فكري ، وغير محبب ، وإذا كان الفنان قد وضع فعلا بعد مرضه الاول ، مثل هذه النتائج الجهمة من أمثال ( موكب الجلد بالسياط ١٧٩٣ ) ، و ( مشفى المجانين عام ١٧٩٤ ) ، فان نتاجا مماثلا : [ مصباح الشيطان ] قد صور في عام ( ١٧٩٨ ) وسلسلة ( كاريكشوس ) تاريخها عام ( ١٧٩٩ ) ، صحيح أنه في فترة ( ١٨٠٩ - ١٨١٠ ) قد عمل ( غويا ) على إنجاز مشاهد كابوسية مثل ( التنفيذ ) و ( تمثال ) و ( أكلة لحوم البشر ) ولكن تذكروا أن المجموعات المكرسة لأحداث ( ٢ ) و ( ٣ ) أيار قد وضعت عام ( ١٨١٤ ) ، وليس أقل شرا ( الطبع الحجري ) في ( ١٨١٥ - ١٨١٦ ) ثم تلي ذلك صور كابوسية مثل ( العجائز ) و ( موكب الإحتفال ) و ( حيوانات في السماء ) وغيرها التي وضعت ما بين ( ١٨١٦ - ١٨١٨ ) وبعدها نصل الى الرؤى الجهمة المصورة على جدران بيت الفنان خارج المدينة المسمى ( بيت الأصم ) .

وإذا أردنا ، عموما ، أن نكون دقيقين ، فعلى أن نعترف بأن هذه « الازمات » المعينة تستمر طويلا جدا ، تطول حتى تبدو وقد شملت كل حياة المعلم ، وماذا سنقول عن صور الوجوه الشخصية الموضوع خارج القوسين ؟ اليس بعضها جهما أيضا وشريرا كلوحات « أزماته ؟ » يكفي أن نتذكر نتاجات مثل [ أسرة كارل الرابع ] و [ الامبراطورة ماريا لويزا ] كي نقنع أن كوابيس ( غويا ) لا يمكن أن تتحدد في جنس محدد ، كما أنها لا يمكن أن تتحدد في مراحل محددة . وأكثر من ذلك : إن الموضوعات المعروفة المتقاربة سوف تقنعنا بسهولة أن بعض رؤى ( غويا ) المتأخرة قد طرحت كحافز منذ فترة إبداعه المبكرة ، المواقب المخيفة الى

[ سان إيزيدو ] من [ بيت الأصم ] - ( ١٨٢٠ ) [ مذكورة منذ ( ١٧٨٧ ) في مجموعة ( موكب في سان إيزيدو ) . أما جداريته التي فيها شكل شيطان وحشد من مواطنيه ، وهي أيضا من ( بيت الأصم ) فيمكن اكتشاف صورتها الاولى في ( مشهد سحري ) عام ( ١٧٩٨ ) .

هذه المعلومات تبدو صغيرة ، ولكنها هامة مبدئيا كي نفهم أن حياة ( غويا ) مثلها مثل قضيته كيان متكامل ، وأن فيها - باستثناء المرحلة العابرة - إحساسا دراميا يشملها من طرف الى طرف ، هذا لا يعني أنه لا توجد في هذه الحياة وفي هذه القضية تناقضات ، إن التناقضات لدى طبع معقد وعاصف تعتبر من طبيعة الاشياء ، ولكن المعلم يتبع بدأب ، عبر كل التناقضات ، طريقة كمؤرخ فني للمصير البشري يسعى الى بلوغ الجوهرى والمستمر خلال المظهر المتبدل للخارجي والعابر ، وليس ضروريا أن نخفي أن بعض استشفافاته يصل الى حد المساواة كما هي حال الجداريات في ( بيت الأصم ) التي نقلت فيما بعد الى ( برادو ) .

هذه النتائج مدعوة ( سوداء ) لونها الاسود المهيمن ، ولكنها سوداء كحضور ومحصلة في حالات غير نادرة ، إنها سوداء حتى لنستيع أن نسأل كيف استطاع المعلم أن يعيش بينها قرابة أربع سنوات ، تبدو المسألة منطقية ، ولكنها في الجوهر سخيفة ، عاش ( غويا ) مع هذه الرؤى أكثر كثيرا إذ حملها في ذاته ، وقد يكون ذلك بعد أن خطتها فوق جدران بيته ، لقد كف عن أن يلحظها ، و يحس بها إحساسا مرضيا على الأقل .

هذه المجموعات لا يصعب إجمالها وحسب بل يصعب تفسيرها أيضا ، يهرب الشارحون من التوقف عندها تفصيلا ، ويرضون بتعليقات عامة حول سواد الرؤية والتشاؤم . لا ننوي إتهامهم ، فالنتاج بقدر ما يصور يقل استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف الكلامي ، يتطور معناه الى قيم تشكيلية وعلاقات ، وتلك أمور لا يمكن أن تصاغ بكلمات .

ذكرنا أن بعض مواضع الجداريات قد صور سابقا من قبل الفنان ، موكب الحجاج ، حشود القوى الشيطانية ، قشاء العار ، وصور الشيوخ ، الذين على وجوههم الموت ، قد تركت خاتمها - كل ذلك غير جديد من ناحية الموضوع ، الجديد في التفسير .

قبل ذلك بقرنين ونصف القرن بسط ( بيتر بروغل ) في ( انتصار الموت ) البانوراما المرعبة للهلاك والدمار ، كأنما ( غويا ) يضيء الموضوع من زاوية أخرى للنظر ، إذ يصور ( بانوراما الانحطاط البشري ) روحا وجسدا ،



في المخلوقات المتحركة في مسيرة عبر التلال العارية  
التعسة أو المتكومة في جماعات حول الطريق ، في هذه  
التلوينات ذات التعبيرات الخالية من الحياء ، في هذه  
الكثرة الهابطة بتعبير الخوف أو الاستحسان أمام الظل  
الأسود للشيطان العظيم ، قدم المعلم كل تنوع تصادم  
ضعف العقل والعار ، والإملاق الروحي ، والفبطة  
الخيالية ، لقد وحد الفنان هذه الوجوه ، في حالات غير  
نادرة ، مع انعكاسات رهيبة في طبقة عامة وكان ذلك  
عجيب من كيانات بشرية ( دنيا ) . . . وهي غريبة بقدر  
ما هي مخيفة ، حشد مخيف من الأشباح ، مولود من  
هلوسات الفنان أم أنه يزحف من ثنايا الحياة ، ذلك  
متروك لرأي المشاهد ، ولم يظهر قبل هذا . . . ولم  
يظهر بعده . . . في الفن مثل هذه ( الأنطولوجيا ) الجهمة  
للسقوط البشري .

نقف أمام هذه الرؤى القبيحة مرتبكين مضطربين ،  
ونحس بحاجة حقيقية إلى أن نكتشف ، ولو آثارا  
طفيفة للتعاطف في تفسير صور محددة ، وكل شيء ،  
طبعاً ، هو مسألة تفسير ، فبقدر ما يكون العمل  
الإبداعي معقداً ، تكون كبيرة إمكانية أن نجد أساساً  
واقعيًا أو حقيقياً لحل لغزه ، ولكن هل التعقل . . .  
أن نبحت هنا عن ظواهر الشفقة القلبية ، في هذه  
الجداريات المخفية عن أعين الجمهور ، كأنما قد أعطي  
المعلم الحرية كي يصل إلى النهاية ، دون أن يخفف  
التأثير باعتذارات عاطفية ، وهذه الكثرة من المخلوقات  
المشابهة للبشر ، المتأرجحة بين ظلمات الخرافات  
لشيطانية ، وظلمات فقر الإيمان الكنسي قد صورت بألم  
ومعاناة ، ولكن دون تعاطف مخفف ، تعميم فظ إلى  
حد القسوة ما كان يجب أن ينتشر على البشرية  
بأسرها . إبداع ( غويا ) ذاته بوقعه الإنساني العام  
ينبغي أن يعصمنا من مثل هذه النتيجة .

( التصوير الأسود ) للمعلم تجاهله نقاد الفن طويلاً  
على اعتباره نزوة ما ، تحتل الوحشي من إبداعه الفني ،  
وجوهر الأمر أن ( التصوير الأسود ) هو نزوة فريدة  
في ذلك الإبداع ، فباستخدامه أقل ما في سجل  
الألوان - اللونان ( الأسود والابيض ) والطين المشوي  
والتراب ، وبمنتهى الإيجاز وتعبيرية محددة ينسج  
الفنان الأشكال بينها الأساسية ، وحجومها ، وكأنه  
لا يصورها بل ينتزعها من الظلام .

يخيل لنا أن هذه الرؤى قد وجدت دفعة واحدة ،  
كأنما في هذيان محموم ، تعمل فيه اليد دون تدخل  
العقل ناقلة مباشرة الأشكال التي يملئها الخيال ، في  
هذه الوجوه المكشوفة من شوق وغبطة ، في نظرات  
التعصب أو ضعف العقل هذه ، في هذه الأفواه الملتوية  
شراً أو المنفرة نهماً تتحول الانعكاسات إلى تكشيرات ،  
والتكشيرات إلى تجسيد للكينونات البشرية ، وهذه

حرية تامة ، وتعبير محدد وواقعية ودقة للغة التشكيلية  
التي يصل إليها العبقرى بصعوبة في آخر طريقه ، وهذه  
نزوة هيمنة الروح على المادة .

إنه التصوير الأسود فعلاً ولكنه رائع ، لذا يستطيع  
أحد ما أن يقول : - [ هو كذلك ، إنه رائع ، ولكنه  
أسود ، ولهذا ينبغي أن نوضح أنه حتى بين هذه الصور  
الشريرة ، يضيئون الأمل من إشراق قد يكون بعيداً  
أو غير مضمون ، في الجدارية المسماة ( رؤيا خيالية )  
صور ( غويا ) في المستوى الخلفي كتلة حجرية عالية ،  
بجدران عمودية تلوح فعلاً كرؤيا على خلفية السماء  
المذهبة ، التل مكلل بآبنية ما توحى لنا بأنه هناك ،  
عالياً فوق مملكة القصر والمعاناة هذه ، قد توجد  
مدينة رائعة ، عصية على هذا الحشد الذي يحركه  
عمى التعصب . . . والشر ، ثمة طريق ما ، كأنما تقود  
إلى أعالي التل ، ولكن هذه الطريق غرارة ، إذ قد  
تنتهي عند سفوح الكتلة ، ولا يمكن الوصول إلى المدينة  
الرائعة إلا طيراً ، ولكن ذلك ليس يسيراً وليس بدون  
مخاطر ، نرى صورتَي رجل وامرأة ، وقد ارتفعا في  
الهواء ، ويحتمل أنهما يتحركان مندفعين نحو المدينة  
النائية ، ولكننا نرى على المستوى الأمامي ، وفي  
الزاوية اليمنى ذاتها من اللوحة صور جنود يصوبون  
الفوهات باتجاه الإثنين ، ومع ذلك يمكن الوصول إلى  
الخلاص المأمول بالطيران وحده .

في نتاجات غويا ( السوداء ) ، استنتاج مرتبط  
مباشرة بالقضايا التي تعيننا ، الهول لا يفرض دائماً  
وضع تفاصيل مخيفة ولا تتعلق درجته بكمية هذه  
التفاصيل المتكومة ، في ( ويلات الحرب ) يستخدم  
الفنان بسخاء أدهب التفاصيل - أكوام من الجثث  
العارية ، نساء مفتصات أجساد مشوهة مقطوعة  
الرؤوس والأطراف ، [ ادفنوا الأموات واصمتوا ]  
( تدميرات الحرب ) و ( البطولة الكبرى ! ضد الموتى ! )  
جداريات بيت الأصم لا تحوي شيئاً من هذا النوع ،  
ولكن ذلك لا يمنعها من أن تكون ، بمعنى ما ، أكثر  
إخافة من أعمال حفر كالمشار إليها . قد يكون وجه  
إنساني حي أكثر إخافة في الفن من رأس مقطوع .

وإذا كان الأمر كذلك فسيبرز من جديد أمامنا  
السؤال : [ هل ضرورة هذه الأدوات للقيح والمخيف ،  
وإذا كانت ضرورة ، أفلا يوجد معيار مالا يجوز  
تجاوزه ؟ ] إبداع فنانين من أمثال ( غويا ) يجيب عن  
هذا السؤال كما يخيل لنا ؟ ! ] .

لقد قيل أن ( سالونا ) فرنسياً رسمياً قد كسب  
لقب ( منبحة ) بسبب وفرة المجموعات التاريخية أو  
التاريخية المزيفة من الدماء والمذابح ، وإذا قررنا أن  
نعود اليوم إلى تلك اللوحات المنسية منذ زمن بعيد  
فعلياً أن نقر أن المعيار قد خرق فيها ، وحتى لو



حفوظ عليه ... فهل كان ذلك سيحتمي تلك الاعمال من النسيان ؟ ! .

لقد احتلت ، في الوقت نفسه ، مكانا بارزا في تاريخ الفن نتاجات اكثر اعتدالا من تلك الاعمال الاكاديمية ، [ اغراء القديس انطوني ] والقسم الايمن من اللوح الثلاثي ( حديقة المتع ) لا يروني موس بوسبخ ، و ( المجنونة غريث ) و ( انتصار الموت ) لبروغيل الشيخ ، و ( المصابون بالطاعون في يافا ) و ( المعركة عند ايلاو ) لانطوان غروز ، و ( طوافه ميدوزا ) و ( صور المرضى نفسيا ) لجريكو ، و ( موت ساردانابال ) و ( مذبحه هيبوس ) لدولاكروا ، و ( ايوترا نسنون ) لدوميه ، وكل هذه الاعمال ( ابداعية ) تهاجم شعورنا دون اي احساس بالمعيار ، ولا تزال البشرية تعتبرها من الروائع .

طوال قرون كثيرة كان الموضوع الاكثر تناولا وابرز المواضيع الفنية في اوربا هو موضوع القسوة والمعاناة ، إنه ( صلب المسيح ) اية صورة ادهب من صورة إنسان معذب ، بجسد معذب مسمر بمسامير على الصليب ، وهذا لا يمنعنا من ان نعجب حتى اليوم بالكثير والكثير من صور ( الصلب ) ، ليس بتلك التي ( لرمبرانت ) او ( غريكو ) حيث تبرز المعاناة الروحية ، وحسب بل وبالاعمال الفظة في معالجتها الطبيعية ، التي تضع النبرة فوق التفاصيل الصغيرة الجسدية المتضاربة ، تقول الاسطورة ، ان ( ماتياس غرونيفالد ) قد رسم الصلب في هيكل ( ايزنهايم ) بعد ان راقب الاجساد التي طرحها مرض الجذام ، وقد استعمل ( هولباين ) نموذجا ( لمسيحة الميت ) جثة احد الفرقى ، حين نظر الى هذا الجسد يصعب ان نصدق انه قد يبعث حيا ، قال ( دوستوفسكي ) في رواية ( الابله ) على لسان بطله ان الإنسان قد يفقد إيمانه امام مثل هذه الصورة .

لماذا ليست مشاهد الصلب هذه خمسة او عشرة بل آلاف وآلاف ، لماذا يعمل الفنانون باستمرار على تذكير البشرية بان المسيح قد صلب من اجلها ، بدلا من العمل على جعلها تنسى ذلك ؟ إنه السبب ذاته الذي جعل (غويا) يبدع نتاجاته الغرافيكية والتصويرية المكرسة للأحداث الدامية عام ( ١٨٠٨ ) إن مهمة الفنان ليست في ان يساعدنا على ان ننسى ، بل في ان يجبرنا على ان نتذكر ... ذلك لاننا اذا تذكرنا فقد تسنح الفرصة للهروب من تكرار المأساة ؟ ! .

فرص محطمة ، بل قد تكون فرصا متخيلة . الناس الذين يسببون المآسي التاريخية الكبرى لم يعتادوا إكتساب الحكمة من لوحات المعلمين . إن الحرب الاهلية الإسبانية في ثلاثينات قرننا كانت مفارقة مستحدثة وأكثر هولا من فظاعات عام

( ١٨٠٨ ) .

ولكن الفنانين لا يصنعون فنهم كي يتعلم الطفلة والظافرون ، الطفلة والظافرون يحتاجون الى الفن بقدر ما يكون مؤهلا لان يخلدهم في صور لامعة ومزورة ، اللوحات تخلق للناس المحتاجين اليها كي يقتربوا قليلا الى الدرجة الممكنة من الحقيقة والجمال ، وكي يفتنوا بانفعالات العبقرى وافكاره .

الجمال ، نعم ، والحقيقة ايضا ، وهما على الرغم مما يحدثنا به مؤلفون معروفون لا يتوافقان دائما ، وقد تكشف لنا الحقيقة ان الجمال محتقر . وحيانا يكون لازما ان يضايقنا الظلام الدامس كي نتذكر الضوء وكي ينبعث بقوة جديدة شوقنا اليه ، ان تربية المشاعر ، بما فيها الجمالية ، لها جانبها المعذب ايضا ، وبقدر ما نستطيع النظر في عمق المعاناة نكون مؤهلين لتتوق الفرح وتثمينه ، الفن العظيم يربينا بالمعاناة باسم الفرح .

اما ما يتعلق بالمعيار فقد يكون ( غويا ) ادق من يجب عن هذه المسألة ، معيار العبقرية يحدده العبقرى نفسه ، انه الوحيد المؤهل لتقويم اتجاه ودرجة ... ومن ثم استخدام ترسانة الاشياء القبيحة التي طرحها الحياة بكثرة ، واذا تكون لدينا انطباع ، ذات مرة ، بان المعلم قد فتن ... وافرط في التسجيلات القائمة فعلينا الا ننسى .. انه لا يسعى الى اقامة وليمة لاحاسيسنا ... بل الى تربيتنا !

واذا تعلق الامر بالاذواق والرغبات الشخصية فاننا نرى ان السخاء المفرط في نقل القبح الجسدي ، والفظاعات ، وخصوصا حين تكون معالجة بتقليد ومماثلة ، تعرقل الاستفادة التامة في الايحاء الفني ، والسخاء المماثل عند التفسير - بفعل مبدأ المعاشية المعروف منذ زمن بعيد - يبعث لدينا ارتعاشا ذا طبيعة بيولوجية لا طبيعة روحية ، حين نراقب كيف يرفع الاثقال معاون البائع نتوتر دون قصد مع اننا لا نرفع اية اثقال ، وبالطريقة ذاتها قد نحس امام لوحة عذاب احاسيس تخلو من اية علاقة بالتقبل الجمالي .

وايضا ، حين يصر ( كونستابل ) و ( انفر ) او ( ميتزلينك ) على ان القبح غير موجود ، وان كل شيء في العالم جميل ، فانهما يريدان ان يجعلنا اكثر قبولا لما يلائم الحياة ، الذي يظهر في مكان - في الهاوي الفضائية ، وفي المجال الميكروسكوبي لقطرة ماء ، ولكننا نعرف ان الملائم لا يشتمل على التناقضات وان تنفس الكون الايقاعي تهاجمه باستمرار اندفاعات فوضى واقعية ولكنها لا تفسر ، نعجب بكمال آلية الجسم البشري المعقدة ، ولكننا لا نعجب الاعجاب ذاته بنمو الخلايا السرطانية ، ذلك لانها الفوضى الجاهدة ، كي





فالا سكين

الجافة ] ، ووفقا للمنطق ذاته سيصل ( رودان ) برايه حول المميز الى نهايات معروفة يصعب قبولها .  
[ حين يجمل فنان الطبيعة في شيخوخته ، يلف تشنجات المعاناة ، وتهشم الشيخوخة ، وقبح العار ، حين يزخر فنان الطبيعة ، حين يقنعها ، حين يلفها ، كي تعجب الجمهور الجاهل فهو يخلق القبح لانه يخاف من الحقيقة ] . نحن نوافق على افكار ( رودان ) هذه كما نوافق على مبدئه الاساسي ايضا حول ان [ الجميل في الفن ماله طابع مميز ] ويصعب ان نقبل النتيجة التي وصل اليها النحات وهي [ ان كل ماله طابع جميل حتما ] .

[ كل مافي الطبيعة ذو طابع في نظر الفنان الكبير ، لان صدق مراقبته الذي لا يهادن يتوغل الى المعنى الخفي لكل شيء . ]

[ وذلك المحسوب قبيحا في الطبيعة يكون ، غالبا ، اكثر تميزا من ذلك المعدود جميلا ، لانه في كل انقباض ... سمة مرضية ، في تفقرات قناع من العار ، في كل تشويه ، في كل ذبول تحدد الحقيقة الداخلية بسهولة تفوق سهولة تحديدها في السمات الصحيحة السليمة . ]

[ واذا ان الوحيد في قوة المميز هو ( جمال الفن ) ، يحدث ، غالبا ، انه بقدر ما يكون الكائن اقبح في الطبيعة يكون اجمل في الفن . ]

( رودان ) مصيب اذ يقول ان الطابع يحدد بسهولة في وجه امرضته الحياة اكبر من سهولة تحديده في سمات صحيحة وسليمة ، حتى المبتديء يعرف ان

تدمر التواؤم الذي بني في عشرات الالاف من السنين .  
والمسألة لا تستوفي حقها بموقفنا المفسر للحياة بل وبمعيار اخلاقي جمالي لا يستطيع الانسان ، لحسن الحظ ، ان يتحرر منه حتى لو اراد ذلك . لن نثمن ، ابدا ، جهود الجلاد التي يقطع بها راس الضحية بانها جهود جميلة ، كجهود الام التي تضع وليدها ، ولن تكون اية مضاربات فلسفية ، مؤهلة لان تستبدل لنا هذه المعايير البشرية ، التي بها نتناول وسنتناول دائما ظاهرات الجمالات والقبايح .

ان آراء ( رودان ) بشأن ( المميز والقبيح ) مصاغة في مجرى نضال طويل ضد المعايير الاكاديمية ، الضيقة الصدر التي ليست اكثر من تنوع متأخر لعلم الجمال الكلاسيكي المزيف ، وهذا النضال لا يمثل تبديلا مرضيا للآراء بل سلسلة اعتداءات فظة ضد قضية النحات التجديدية ، وفي مثل تلك الظروف ، وخصوصا اذا امتدت عقودا كاملة من لالسينين ، اما ان يسير المبدع بلا شعور على طريق التنازلات ، كما يحدث مع المواهب الصغيرة ، والطباع الضعيفة او على العكس ، ان يحبط كل امكانية للتنازل مقويا تصوراته الى النهاية ، وأحيانا حتى آخر حدود ممارسته الخاصة ، ووفقا لهذا المنطق قال ( سيزان ) مثلا [ ان الاجساد ينبغي ان ترى كأجساد هندسية ، وأن الطبيعة ينبغي ان نرى بوساطة الاسطوانة والدائرة والمخروط ] ، ان التبسيط الكامل لتصورات صحيحة مبدئيا ، الذي منه ستولد ( التكعيبية ) فيما بعد ، لن يقود ( سيزان ) نفسه الى ان يهمل تنوع صور الطبيعة باسم [ الهندسيات





## عوبيا

رسم رأس ( شيخ ) أسهل كثيرا من أن ترسم نموذجا شابا ، وذلك لسبب بسيط هو أن السحنة الشائخة تكثر فيها الملامح التي تميزها ولا يصعب عن طريقها الوصول الى الشبه ، وحتى مظهر الطابع المعروف ، والمسألة هي هل يجب ، في الفن ، أن نسعى حتما الى ( الاسهل ) ، أن ابداع ( رودان ) ذاته يجيب سلبا عن هذا السؤال ، فالمعلم لم يختار أبدا الدروب السهلة .

راينا ان توجيه الاهتمام الى القبيح وحده يؤدي غالبا الى نتائج فنية حزينة ، ان الجمال ، حتى كظاهرة فيزيائية ، ليس كثيرا جدا في الحياة كي نمر به دون مبالاة ، الامر يتعلق ، طبعا ، لا بالجمال السطحي بل باكتشاف الانسان في العمق ، بغض النظر عما اذا كنا سنكتشف تحت الجمال الخارجي روحا جميلة ، أو أن نكتشف ، على العكس من ذلك جوهر غير جميل ، وقد تكون الحالتان مفيدتين كدراسة فنية مادام ثمة مكان في الفن للانسجام ومكان للتناقضات أيضا ، نعم

أن رسامي الماضي قد أهّدوا الجمال لا لعذراواتهم الجميلات روحيا وحسب ، بل لكثيرات منفرات أخلاقا من سيدات الثوراة مثل يهوديت ودليلة وزوجة فوطيفار .

أن نستحسن ( القبيح ) الزائد عن اللزوم ، تشنجات ، تجعدات ، وتشويهات ، فذلك يعني في الجوهر أن نحط من قيمة أو أن نرفض آراء تشكيلية لعصور بأسرها ، والقمم المرموقة في تطور الفن كعصور مصر القديمة أو اليونان القديمة ، ان خطيئة الكلاسيكيين المزيفين ، لا تكمن في أنهم اعتبروا النحت القديم مثالا أعلى وحيدا لهم وحسب ، بل في أنهم اتخذوا نموذجا لهم القديم في مرحلة انحطاطه ، حين قصف الإبطال أجسادهم وتشنجوا ، ان المنحوتات المصرية العظيمة والهيلينية القديمة لا تحتوي شيئا مما حسبه ( رودان ) افضل ظهور ( للطبع ) انها بعيدة عن ذلك الجنس من التميز ، نكاد نقول أنها تنويعات لطراز واحد ، ولكنها



تحمل جمالا انسانيا ومحتوى لم تستطع القرون ان تعكرهما .

طبيعي ان ياتي كل زمن وكل مبدع باذواقهما ، وتفضيلاتهما ، واذا اعترضنا على ذلك فهذا يعني ان نعترض على التطور وعلى غنى الفن ، واذا كان للفنان الحق في ذوقه فللجمهور ان يستفيد من الحق ذاته ، المهم هو الا نستعجل في الحكم على مؤلف قبل ان نسمي الى فهمه ، واذا سمعنا الى فهم ( رودان ) فعلى ان نؤكد ان النحت الكبير قد لزم الحذر في ممارسته ، من تلك الفوايت التي تلوح من نظرياته ، وهذا هو الاهم ، قد يكون المبدع غير حذر جدا ، وغير دقيق تلمعا في صيفه ، ان المذهب الفني ، في آخر المطاف ، لا يصاغ بالكلمات بل بالاعمال .

صحيح ان اكثر معاصري ( رودان ) قوموا اعماله ، التي يتمسك بها ، اكثر من سواها ، على انها نتاجات قبيحة ، هذا التمزق بين الذوق الرسمي . . . و ذوق الفنان ، يظهر بقوة خاصة لدى صنع عمل ابداعي كبير هو نصب ( بلزاك ) .

اذا وجب ان نصف كل الخصومات التي دارت حول هذا النصب وجب ان نكتب كتابا خاصا ، واذا اردنا ان ننقل كل الآراء المتعارضة من ذلك الزمن فعلى ان ننشر مجلدات ، ومع ان المجتمع الفرنسي في الفترة المعنية كان مشغولا لا بخصومات اكبر كثيرا - حول فضيحة ( درايفوس ) - فان الصخب حول نتاج ( رودان ) قد استمر لسنوات عديدة ، كتاب ، وكتبه ، وصحفيون ، ورسامو كاريكاتير ، يوجهون الى الفنان اتهامات سخيفة ، ويفرقونه باهانات غير متوقعة .

بدا كل شيء في اللجنة سيئة السمعة لجمعية الادباء ، فقد قرر السادة ، بعد ثلاثين سنة من التأخر ، انه لم يقم بعد تمثال ( بلزاك ) الذي هو ، من بين أمور أخرى ، مؤسس للجمعية ، اقترح النصب على ( شابيو ) ولكن المختار توفي قبل ان يضع التصميم ، واذا أصبح ( زولا ) في ذلك الزمن رئيسا للجنة ، وهو يرى ان ( رودان ) مبدع من مستوى رفيع فقد قدم الطلب الى ( رودان ) عام ( ١٨٩١ ) . لقد تسرع النحت بقبول الطلب ، الامر الذي سيجعله يندم ، ولكن تاريخ الفن كان سيخسر احدي الروائع .

مضت قرابة ثمانية اعوام منذ قبول الطلب حتى تنفيذه ، والذنب في هذه الاطالة على ( رودان ) نفسه عمل المعلم ببطء شديد وقد داهمته الامراض في تلك الفترة ، وظل مضطربا باستمرار بسبب الجو العدائي الذي نشأ من حوله ، ولكن السبب الرئيسي لهذا الكسل هو صعوبة المهمة ، ومتطلبات الفنان الاستثنائية ، فبايعاز من ضميره درس وتتبع كل الوثائق الموجودة حول المظهر الخارجي للكاتب ، طاف

مسقط رأسه وطلب كتبه من جديد ، اراد ( رودان ) ان يقدم صورة عظيمة تعكس قامة العبقري ، وكان مضطرا الى الاخذ بالاعتبار ان شكل الروائي لم يكن عظيما ، انه شكل جعلته الطبيعة رديء التناسب ، برأس كبير ، وجذع قصير ، وله كرش ضخمة ، وهذا ليس المادة الافضل ، قطعاً ، لنصب تذكاري ملهم ، ولكن الفنان ، كما رأينا ، يكره كل زخرفة وكل ابتعاد عن الحقيقة .

صنع ( رودان ) سلسلة من التنويرات ، موضوعة اليوم في المتحف ، الذي يحمل اسمه ، لقد نصت الكاتب عاليا وفي ثيابه ، وهو يخطو ، وكذلك ، وهو يضم ساقيه ، ومتجهما وضاحكا ، انه من المبدعين الذين يفكرون بالصلصال ويشمنون عمل الخيال به الى ان تصفو الصورة ، وتصير كريستالية وفي شكلها النهائي ، ولان السادة من اللجنة قو سخطوا ، وهددوا مرارا بالغاء الاتفاق فقطد اضطر المعلم الى ان يريهم بعض التنويرات التي لم يقبلوها بطبيعة الحال ، وانقسمت اللجنة الى قسمين : بعض من الاعضاء الهادئين اقترح ان يعطى الفنان امكانية اتمام عمله بهدوء ، على أساس المعطيات القائمة ، وأصر الآخرون على ان يستبدل الطلب ، وان يفيد ( رودان ) عشرة الاف فرنك التي اخذها سلفة ، وحين لم يستطع معارضو المعلم فرض رأيهم خرجوا بتهديد جديد : ( ماذا سيحدث اذا مات ( رودان ) وهو مريض ) ، كما مات ( شابيو ) قبل ان ينهي النصب التذكاري ؟ وكما يدرك الفنان هذه المسألة المقلقة وضع المبلغ الذي استلفه في المصرف تحت شرط ان يكون مع المبلغ الباقي من الاجر له بعد اتمام النصب .

حتى هذا لم يرض المعارضين ، لم يقبلوه في اللجنة واخبروا الصحافة ، ومنذ ذلك الحين صار ( رودان ) يتعرض الى الهجوم يوميا في النشرات والصحف على اعتبار انه سخر من العقد ومن ذكرى احد العباقر ، واستمرت احتجاجات اللجنة بتهديداتها ، فقدم بعض الاعضاء العقلاء استقالتهم واستلم اللئام الدفة .

كان من المنتظر ان ينقشع كل هذا الجو المسموم الذي اجبر المعلم على العمل فيه بعد اكمال التمثال ، يحدث العكس تماما ، فحين عرض ( رودان ) تمثال ( بلزاك ) في الصالة عام ( ١٨٩٨ ) ، عصف الخصام بكل شدته حتى وصل الاوج ، وتتجمع كل يوم حشود حول التمثال ، تدور الجدالات ، توجه شتائم الى الفنان ، اما الصحافة - ومنها الفكرية والادبية - فقد تقيأت اهانات وسخريات موجهة الى الفنان والى نتاجه .

[ مهرج ] و [ عارضة ازياء ] و ( كومة من الجص )



مصنوعة ، بالقبضات والرفسات ) ، هكذا ثمن تمثال ( رودان ) وقد أعلنوا أن ابداعه ( اختلاس صريح ) ، انه لمن التوهم الصرف توقع أن يتحول هذا النموذج من الجص الى نصب تذكاري ، مع أن بعض الناس الطيبين لم تصايقهم هذه الامكانية ، كتب ( جان رامو ) [ فليقيموا سريعا هذا التمثال الممتاز ، كي تعرف القرون القادمة ، الى اية درجة من ضعف العقل قد وصلنا في نهاية هذا القرن ، كنت اريد أن تحفر على قاعدة هذا التمثال أسماء الاخوة الذين دافعوا عنه ، سيكون ذلك عقابا لهم وانتقاما منهم ] .

وقد وجد المدافعون فعلا ، ولكنهم لم يكونوا ، قدما ، من مسنوي ( رامو ) الذي لن تتلطف الاجيال القادمة بذكر اسمه حتى من أجل الانتقام مثل ، ( يوجين كاريير ) و ( اوكتاف ميربو ) و ( تولوز - الواترياك ) ، ( بول سينيالك ) و ( اريستيد مايول ) و ( انطوان بودريك ) و ( كلود ديبيوسي ) ، و ( كونستانتين مونيه ) و ( أناتول فرانس ) و ( كلود مونيه ) وعشرات الآخرين من رجال الثقافة والفن ، قد وقفوا ضد الجهل وتخريب الاثر ، دفاعا عن عمل ( رودان ) الابداعي ، وبدا الشر والمحافظة اقوى . رفضت اللجنة التمثال بالاجماع تقريبا وأعلنت إلغاء العقد . كان قرار اللجنة مخالفا للقانون ، وكان (الرودان) كل الحق في مناقشته ، وهذا يعني في الواقع أن تقام دعوى ستستمر سنوات ، فضل النحات ، أن يطوي الرايات وقد تعب وقرف ، ووقع اصدقائه عريضة شعبية عامة كي يتم تنفيذ النصب ، اقتطع الوف الناس من وسائلهم المتواضعة ، بطيبة خاطر ، كي يعبروا عن تضامنهم مع فن ( رودان ) الكبير ، وكان الفقراء هم الاكثر نبلا ، الفقير ( سيزليه ) الذي كان يعارك ، حينئذ ، الفقر الاسود ، حرم أسرته من الطعام كي يرسل فرنكاته الخمسة المتواضعة .

جمع المبلغ الضروري ، ولكن المعلم فاجأ الجميع برفضه اقامة النصب ، لم يكن ( رودان ) ميالا للنضالات الاجتماعية في مواقفه الابداعية ، وكان يصر على ذلك ، قد يعود السبب الى انه كان مضنى ومنهكا جدا ، او انه كان يخاف أن يتحول الى معبود للقوى اليسارية ، ولكن النحات قد طوى الرايات ، وقد تحمل ، وفق كلماته ، أكبر هزيمة ، وبقي النموذج الجصي لتمثال ( بلزاك ) طويلا في حديقة الفنان .

واسرعان ما تحولت هزيمة ( رودان ) الى انتصار له ، لقد منحه المعارضون شهرة رغما عنهم ، وقد تجاوزت حدود فرنسا ، لقد تحول معرض أعماله زمن المعرض العالمي عام ( ١٩٠٠ ) الى انتصار حقيقي ومع ذلك كان على تمثال ( بلزاك ) أن ينتظر أربعة عقود كي يصير ذلك النصب التذكاري الذي يرتفع

اليوم عند زاوية شارمي ( مونبارناس ) و (راسباي) اذا نحينا بواعث الشر والحسد جانبا فما الذي جعل معاصري المعلم ينفرون من عمله الابداعي ؟ انه القبح طبعا ، ولكن شكل ( بلزاك ) غير قبيح ، لقد اعتبره الجمهور قبيحا لسبب بسيط هو أنه لا يستجيب للمعايير الشرعية الطفيفة للجمال التشكيلي لقد سمى ( رودان ) الى تلطيف واخفاء عدم الكمال الجسدي لدى الروائي ، مخالفا بذلك وجهة نظره ، ولصالح مقتضيات العمل التذكاري ، ولكنه لم يذهب الى أن يحلي ، او يسوي الطبيعة كما يفعل فالجير ، واذا كان يجب أن نروي الحادث حتى النهاية - فان لجنة رجال الثقافة قدمت الطلب بشأن النصب التذكاري الى ( فالجير ) وقد نفل الطلب في سنة ، خلافا لرودان ، ويمكن اليوم ان نرى عمله في جادة ( فريد لاند ) والناس يمرون قريبه دون أن يلتفتوا اليه ، انه أحد النصب التذكارية التي لا تسحر ، ولكنها تبعث على النفور ومن ثم لا تثير تعقيدات .

لم يكن ( فالجير ) فنانا رديئا في زمنه ، ولكن قوته لم تكن في النصب التذكارية بل في التصوير الكاميري ، دون أن نتكلم على انه من الصعب عليه أن يقان بمجدد عبقرى ، قد يكون ( فالجير ) نفسه قد أدرك وضعه ، اذ انه بعد أن تلقى الطلب ، قام بزيارة الى ( رودان ) وكأنه يريد أن يعتذر ، يندر أن يكون كبار الناس منتقمين ، لقد وافق المعلم على أن يجلس لصنع تمثال نصفي له ، وقد نحت هو تمثالا نصفيا ( لفالجير ) ، وكان يجب أن يطمئن ضمير ( فالجير ) بعد هذه المجاملات التي اتخذت شكل تمثالين نصفيين ، ولكن ذلك لم يحدث ، فذات يوم ، وبعد سنوات ، أكد لتلاميذه ، والدموع في عينيه ، بصدد نصبه التذكاري : [ تلك غلطة ، طوال حياتي ارتكب الاخطاء ، كان ( رودان ) على صواب ] .

صرنا نعرف ، جميعا ، ان ( رودان ) على صواب حتى حين ننظر الى شكل ( بلزاك ) انحتار ، لم اثار حفيظة معاصريه ، الجواب هو ذاته ( القبح ) ان القبح اقل جاذبية كثيرا من الجمال ، وهو يظهر لنا دائما حين يدخل موضوع تأملنا في تناقض حاد مع ذوقنا ، كل فنان مؤهل لان يثير مثل هذا التناقض ، وكل مؤلف قد يسمح لهواه بادخال القبح في العمل الابداعي ، ولكن العبقرى وحده ، يملك القدرة على تحويله الى ( جمال ) بمساعدة الزمن .

لن نصل الى حد التأكيد ان ( بلزاك ) رودان جميل كجسد ، ولا حاجة الى هذا التأكيد ، وهو غير سديد لا احد يطلب من الكاتب العظيم أن يكون جميلا حتما ، و ( بلزاك ) ، دون أن يكون قبيحا ، لم يكن جميلا ،





## غويا

لقد تعامل النحات مع وثيقة واحدة ، موثوقة ، حول مظهر الفنان انها صورة ( ذاكرية ) (١) وجدت لدى ( نادار ) ، تمثل لنا الصورة الروائي في مرحلة متأخرة من حياته بوجه ممتلئ متجه قليلا ، وجسد ضخم ، وقد ارتفعت يده الى صدره ، وكأنها تتابع خفق قلبه المريض ، ولو اراد ( رودان ) ان يقلد الصورة ميكانيكيا لصار العمل اجمل ، ولكنه كان يستشعر الاعتراض ، قد يبدو ذلك مفارقة ، ولكن النحات بابتعاده عن الصورة ، وصنعه ( بلزاك ) اقبح قد جعله اجمل ، لا ... لانه نفخ فيه المزيد من الحياة ببساطة ، بل لانه كشف ( روحانية ) لا تحتوي عليها الصورة .

وكي تكتشف شيئا ، من الفن او سواه ، يجب ان تجده أولا ، و ( رودان ) كما ذكرنا ، قد درس طويلا المبدع ، والنموذج الجسدي ، فالاول لا يمنح التعبير عنه الا عبر النابض ٢٢ دراسة نحتية للراس ٨ - للجسد عاريا ، ١٦ للجسد مرتديا الملابس وفي مظهرات مختلفة ١ ، تلك هي المراحل التي مر بها الفنان اكي يتغلغل في كنه الشخصيه ، وكي يقترب من الحل النهائي .

(١) الصورة الذاكرية : صورة على طريقة ( ذاكر ) . وهي طريقة تصوير تخيلها ( ذاكر ) ثبت كيميائيا الصورة المنتجة في غرفة مظلمة على ورقة من فضة خالصة ، مليئة على نحاس .

لقد رويت لنا حادثة ( العمل الابداعي ) باكثر او اقل من التفاصيل من قبل مؤلفين مختلفين ، ولا يعرف احد لماذا لم يبذل هؤلاء المؤلفون جهدا كي يتأملوا العمل نفسه ، يزيد من التفصيل ، يقومه بعضهم على انه مسودة ، وكان بالامكان قبوله على انه مسودة لو لم يكن يحملنا الى مقاييس ادعائية لعمل كامل ، ويقوم الآخرون ( بلزاك ) على انه انجاز رفيع ، ولكنهم يكتفون بملحوظات اكثر عمومية : ( غامض مثل ابي الهول ) و ( جبار ) و ( ملفز ) و ( متعال ) ويخيل لنا ان هذه التحديدات غير صادقة ... ناهيك عن كونها عامة .

وها نحن نصطدم من جديد مع ظاهرة معروفة : من الصعب ، احيانا ، التعبير بالكلمات عن فرادة النتائج الكبيرة ، و ( من الصعب ) .. لا تعني ، قطعا ، ( مستحيل ) ، ولكن موضحة الطبقات الفنية القريبة قد علمت المؤلفين منذ عشرات عديدة من الاعوام عدم احتمال صعوبات زائدة ، فالقسم الاكبر من هذه الطبقات يمثل البوما مسبقا من النسخ ، ونوعية النسخ الرفيعة تجبر الجمهور على التسامح مع النوعية المشبوهة لبعض النصوص ، والنصوص موجزة : ملاحظات ( بيوغرافية ) مستعجلة ، احصاء سريع للاعمال الاساسية ، يضع صفات اطرائية ، وبعض التفاصيل الفضولية ، ومن يريد المزيد فعليه بالنسخ ذاتها ، ثم اما قيل ان النتائج تحدث هن





عنويا

ما دام يصور ( بلزك ) فالمناسب ان يصوره من الجانب ( الجوهري ) فيه ، من حيث هو مبدع ، وما دام يصور المبدع فعليه ان يلتقطه في لحظة ( الابداع ) حتى هنا - لا جديد ، ولكن ( رودان ) ليس من اصحاب النصب التافهة ، تلك المعروفة والدائمة ، حيث ينحني الكاتب على المخطوطة ، والريشة ، والريشة ، او يقدم في صورة حالة فوق مقعد او يشد بيده على درج ورق ، ويوجه وجهه الملهم نحو مثاله ، لقد تولى ( رودان ) المهمة الصعبة بتصوير لحظة ( الابداع الروحي ) دون مساعدة السمات التفسيرية ، او ادراج الورق ، او الريش الطري واكاييل الفار .

كتب ( بلزك ) : [ اعيش تحت ما قد يكون اقصى استبداد : ذاك الذي افرضه بنفسي ، اعمل ليلا ونهارا وقد تكلم عن نفسه في ( المنفيون ) : [ عاد الى البيت ، انحبس في غرفته ، أشمل مصباحه الملهم ، وراح يبحث عن كلمات في الصمت وعن افكار في الليل ] ( رودان ) يعرف سهر الكاتب الليلي ، ويعرف تعبته في سنواته ، الاخيرة ، وقلبه المريض ، ويعرف كفاءة الكاتب لتصديه الى مهمه ان يشمل بابداعه كل عصره ، وكل البشرية والنحات يعرف فرادة الماهر الذي لا يستقي من أصابعه ببنى عقلانية بل يتبع رؤى خياله : [ يجب ان تتبع الفكرة في رأسي كما الماء في ينبوع ، انا لا أولف شيئا ] .

سعى ( رودان ) الى تصوير الكاتب في تيقظه الابداعي ، في الصراع المأساوي مع قوى الجسد ، التي تزداد ضعفاً على ضعف ، في دأبه على ملاحقة الهدف

صاحبها افضل من سواها ، ويتكون انطباع غريب ، اذ انه بقدر ما ينمو سيل الاعلام المرئي ، الموجه الى المشاهد ، يظل على المستوى الخلفي من العناية التعليم الجمالي للمشاهد ، ان وفرة النسخ انتصار التقني ، ولكن هل ستكون ائمة فائدة خاصة منه اذا لم نعلم الجمهور كيف ينظر وماذا يرى ؟! .

ان العناصر التي اثارت ، ولا تزال تثير الى اليوم بعض الجمهور هي طريقة التوغل في فكرة العمل الابداعي ، انها خواص الوقفة والملابس والهيئة ، دون ان نتكلم على خواص الصياغة ذاتها ، التي تستثير اقوى الانزعاج يرى مثمنا النحت الكلاسيكي ان من التافه ، عموما ، التلام على الصياغة ، رجمة سمجة من الفخار متوجة براس ، مهول حاسر ذاك هو التمثال في عين النقاد المحنكين في الاوساط الاكاديمية ، الوقفة بالقامة المشدودة الى الوراء قليلا ، وبالراس المرفوع ، الى الاعلى ، لقد وصفت وتوصف الى اليوم ، في حالات غير نادرة من قبل بعض النقاد ، بانها تمظهر ( بوز ) للتعالي ، و ( السمو ) ، اما الملابس فقد اعتبرت في حينها ( منامة ) وتفسر في ايامنا من قبل خبراء الفنون في التحليل الشكلاني ، على اعتبارها محاولة ( لتفطية عدم تناسق البطن الضخم ) ، اما التعبير فيمثل لناقناعا ( للتقرز ) او ( الاحتقار ) وثمة مؤلفون يجلون هذه الخصائص كلها بتاكيد ان ( رودان ) قد قدم ( بلزك ) وكأنه ( مروبص ) أي يسير في نومه .

اما في الواقع فقد توصل ( رودان ) ببساطة الى الحل الابسط والاكثر واقعية ، والذي تبين انه الانجح:



الضخم الذي امتلك روحه ، لم يصور لنا ( بلزك ) عارياً ، ولا في لباس الاستقبال بل كما كان في تلك الغرفة مع الستائر المسدلة والمصباح المشتعل ، وقد تدثر بجبته الراهيبية ، سيئة السمعة التي يتخذها ثوباً له .

لم ينحت ( بلزك ) منحنيًا فوق درج من الورق ، بل منتصباً ومحدقاً إلى الافق ، لان الابداع ليس كتابة كلمات ، بل وضوح رؤية ، نحس في هذه الوقفة ماهرًا في لحظة فيها رؤيا أقوى من الواقع ، وليست تلك وقفة متعال ، الكاتب مشدود الى الوراء قليلا، وكأنما يشمل بنظره الرؤيا شمولاً افضل ، وقد ذهّل ، ولكنه مضطرب الى حد ما أمام هذا الحشد الضخم من الطباع الذي اسمه ( الكوميديا البشرية ) ، انه ينمو امامنا مضحكاً ، وعظيماً في وقت واحد مثل طائر ليل غريب مريض ، وقد ضرب ولكنه في الوقت نفسه ، منتصب ، بدافع جبار ، وقد غرز نظره المرعد في ما لا يرى ، انه عملاق يحمل في ذاته المعاناة ، ولكنه اكثر عملاقة في نومه الذي لا يخمد الى المستحيل ، انه غير قبيح وغير جميل ، لقد ارتفع فوق الجمال والقبح كي يصل الى اسمى رحاب العظمة .

( الايحاء ) المصور هنا تم بلوغه بإمكانات المعلم الكبير التشكيلية ، وقد رفض ( رودان ) ، في مجرى العمل ، الاشكال المعبرة للدين اللتين كانتا في البداية مكشوفتين ، ثم حجبنا تحت الجبة كيلا تجتذبا الاهتمام دون نفع ، وهكذا يقود الشكل التلقائي للجسم ، في ايقاعه القوي النظر الى الاعلى ، نحو الكائن ، وخصوصا نحو ذلك الرأس الضخم والرائع ، هذا القناع للمعاناة المكبوتة والارادة التي لا تلين ، الحزين في تعبيره المكثف عن التجربة الفنية والدرامية . لقد حدد التمثيل ( البوز ) الطبيعي وحددت ( التعبيرية ) ، فالتنايا تخفي الجسد ، وتكشف ، في الوقت نفسه ، عن بنيانه وتبرزه ، لقد انتهت هنا تماما المفريات التصويرية الانطباعية ، التي وجدت في بعض الاعمال السابقة ، لقد وصل المعلم الى البساطة العظيمة للروائع المدعوة الى البقاء ! الشكل التذكاري الجبار ينمو شموخا الى الاعلى - موشور انساني ، ولكنه باندفاع ( الكريستال ) وقد مزج في ذاته التجارب ، والانفعالات ، والاندفاع الى الاعالي ، الى فطرة العبقري .

\* \* \*

حين قال ( دوستوفسكي ) ان الجمال سينقذ العالم ، فانه كان يأخذ بعين الاعتبار ( الجمال الجسماني ) ايضا ، ونحن نستعمل في حديثنا اليومي دون تمييز كلمات مثل ، جميل ، رائع ، مليح ، مدهش ، وينتقل هذا الاختلاط الى محاكماتنا الفنية ،

وبالخفة ذاتها نقول : [ انسان رائع ] و [ حساء رائع ] ، وبالخفة ذاتها نتكلم على المرأة الجميلة ، واللوحة الجميلة ، والفكرة الجميلة ، وفي الجوهر نستخدم الكلمة ذاتها ، وفي الحالات الثلاث نضع فيها معانٍ مختلفة .

لن ندعي حق ترتيب محتوى هذه الكلمات التي تستعمل بخفة كمتراذفات : فلنتذكر من اجل ضرورات العرض ان ( الجمال الجسدي ) و ( الاخلاقي ) ، كما في الحياة كذلك في الفن ، ليسا مظهرين مختلفين لظاهرة واحدة ، بل هما شيان مختلفان مبدئيا ، واذا كان ( الجمال الروحي ) ينتمي دون نقاش الى اجواء ( الرائع ) فليس الامر كذلك مع الجمال الجسدي ، او الكمال ، على الرغم من اننا في الحديث اليومي نقوله ، دون ان تطرف لنا عين ، ( سيارة رائعة ) و ( خنجر رائع ) .

لكثرة ما عبر الفن عن القيم الروحية بوساطة ( المادي ) و ( المرئي ) فقد اعتبر ولا يعتبر الى اليوم ، في احيان غير نادرة ، ان من الواقعي ان يعبر عن ( الجمال الروحي ) عبر الجمال الجسدي ، وانه لمن غير اللائق ان يعبر عن ( الفكرة الاخلاقية ) عبر ( القبيح ) ، يبدو ذلك منطقيا وصحيحا ولائقا عمليا ، وهذا يضع مرة واحدة ، والى الابد ، نظاما في المجال الفني المعقد ، والمعرض دائما لعدم التفاهم ، وبمنظرة سريعة الى اللوحة نحزر المعنى الحقيقي فورا : الابطال الطيبون جميلون والاشرار قبيحون .

قد تبدو الخطة بدائية جدا ، ولكنها كانت توضع حتى من قبل معلمين كبار في فترات الانحاء امام الجمال الجسدي ، ان لوحة تيتسيانو (المسيح والنقود) هي مثال بارز في هذا المجال ، المسيح في جمال لطيف يكاد يكون جمالا انثويا ، وشكل آخر تماما هو شكل الفريسي حامل النقود مع السؤال الماكر : [ لمن ندفع الضريبة ، لابيک ام لقيصر ؟ ] انها جسدية فظة دنيئة همجية ومتوعدة بقوتها الضارية ، ان الفرق بين الشخصين كالفرق ما بين السماء والهاوية، وكالتعارض - ما بين الكائنات الروحية ، وكذلك بين النماذج الجسدية ، انهما ( الجمال ) و ( القبح ) في صفاء النوع .

ترك لنا ( دورر ) صيغة واضحة ، وبسيطة لوجهة النظر هذه ، فهو اذ اشار الى النحاتين القدامى قد نصحنا بأن نتعلم منهم : - [ فكما أعطوا لمعبودهم ( ابولون ) تناسبات اجمل هيئة انسانية ، نريد نحن ان نستخدم المعايير ذاتها لسيدنا المسيح ... وكما ابدعوا ( فينيرا ) كأجمل امرأة نريد ان نمثل في الهيئة الرائعة ذاتها صورة العذراء ( مريم ) نريد ان نصنع ( شمشون ) من ( هرقل ) ، وسنتصرف على هذا النحو





Dr Linage & Co.

### الصرحة .. عنونا

الذنب فيها على المشاهد وحده .  
 ألا يجب أن نبحث هنا عن أحد الأسباب التي  
 جعلت فنانا مثل ( الفريكو ) يهمل الجمال الجسدي في  
 سعيه الى تصوير ( الجمال الروحي ؟ ) يرى ( الفريكو )  
 جداريات ( ميكيلانجلو ) غير لائقة ، بسبب الإفراط في  
 التوكيد على الجسدانية في الاجساد وبسبب عريها  
 الدائم ، لقد تأثر ( الفريكو ) بالفينيسيين ، ولكنه لن  
 يبدع أبدا ما يماثل ( دايانا تيتسيانو ) أو ( سوزانا  
 تينتوريتو ) ، تلك الاجساد المثينة العارية لانات  
 حساسات ، في أحد أبكر التنويعات ( المسيح يطرد  
 التجار من المعبد ) ، الموضوع عام ( ١٥٧٠ ) صور  
 ( الفريكو ) ثلاثة أشكال نسائية ، بصدور أو أفخاذ  
 عارية ، ثلاث خاطئات فائنات وكأنما ليرينا أنه يستطيع

تجاه الآخرين [ .  
 فكرة جيدة ، ولكنها مخادعة ، لأن الجمال  
 الجسدي ذو مغناطيسية فيزيائية ، وهو يحمل  
 انبشاقاته ، ويطل دفعة واحدة ، ويؤثر على الحواس  
 أول ما يؤثر كجمال جسدي ، ثم - وذلك افتراضي -  
 كرمز للروحانية .

أن ( مريم المجدلية ) لتيتسيانو تولد لدينا شعورا  
 بالانزعاج يبدو غريبا جدا عن التأليه الديني ، فشمع  
 القديسة الطويل البهي لا يخفي تماما الجسد ( السخي )  
 و ( النهدي العاري ) ، والنظر المتجه الى السماء لا يبدو  
 كتوق روحي ، بل كذهول عشقي ( مريم المجدلية )  
 ترغب في المسيح ، والمشاهد يرغب في ( مريم المجدلية )  
 لا كقديسة بل كخاطئة ، انها انحرافات خطيرة لا يقع



خلق مثل تلك الاشياء ، ومن ثم لم يسمح لنفسه ،  
بمثل ذلك التصرف ، واذا صور من جديد في شيخوخته  
بعض الاجساد العارية وفقا لمقتضيات الموضوع  
( القديس سيباستيان ) و ( سفر الرؤيا - الطبعة  
الخامسة ) و ( لاوكون - ١٦٠٧ - ١٦١٤ ) ، فانه من  
الصعب العثور في هذه الاجساد على شيء جسداني  
فهو تجسيد لتجارب روحية ، و ( يسوعاته )  
وعذراواته ؟ هل لها سمات ( ابولو ) و ( فينيرا ) ؟  
لا شيء من ذلك !

واذا اعتبر ( الفريكو ) مجنونا ، او ظل منسيا  
طوال قرنين حتى في بلاد ( كاثوليكية ) مثل اسبانيا ،  
فليس ذلك بسبب مواضعه الدينية ، بل لان شخصه  
بدت غير جذابة ، بل تافهة ، لم يخطر لاحد ان يعتبر  
فنانا مثل ( موريللو ) مجنونا ، او ان يرفضه ،  
فعذراواته محبات ، ويستجبن للذوق العام .

واذا كان الفن يتطابق ، دائما ، وبدقة مع  
الذوق العام ، فقد يكف عن ان يظل فنا ، ان تطوره  
يحتم تعارضا اما خفيا ، او حادا مع الراي العام ،  
فهو يعكس الى درجة ما ، وهو يتجاوز احيانا ويصوغ  
ويشكل اذواقا جديدة ، ويخلق تبدلات في المشاعر ،  
وفي المعايير الجمالية للانسان المعاصر ، حتى قبل ان  
يحسها هو نفسه ، وليس العجيب في مصر ( الفريكو ) ،  
انه ظل منسيا طوال قرنين ، بل العجيب انهم قبلوه ...  
دون ردود فعل مفرطة ، طوال حياته .

هذه الاشكال المملوطة الى حد لا يمكن تصديقه ،  
وهذه الملابس الممتلئة الفوسفورية التي تلف بكل  
الحشمة ، الجسد البشري ، هذه الوجوه الشاحبة  
ذات النظرات الشاردة او الممتلئة غبطة ، والافواه  
الصغيرة والشفاه التي كأنما تشققت بفعل الانفعال  
الروحي ، واللحي الدقيقة والاهليلجات المشوهة - كل  
ذلك يصعب تسميته جميلا ، من وجهة نظر معايير  
( عصر النهضة ) المألوفة ، والاصعب تسميته ( فائنا )  
ان ذلك يتطور ويتشكل خارج تلك المعايير كي يلبي  
متطلبات فصيلة أخرى ، ذلك من حيث إدراك  
( الجميل ) و ( القبيح ) .

إن معضلة ( القبيح والجميل ) ليست الوحيدة ،  
ولا الأساسية في الفن ، إنها واحدة من معضلات كثيرة  
في الإبداع ، وهي ذاتها نتيجة للتبعية المعقدة والمتبادلة  
بين السمات الجوهرية للإنسان والفن ، باعتباره نشاطا  
إنسانيا من ناحية ، وباعتباره من ناحية أخرى ، فرادة  
لا تتكرر لموقف جمالي في فترة تاريخية ، محددة ،  
يشمل الواقع وفرادة شخصية مبدع معين ، والعنصر  
الاصلي الذي تنعكس فيه كل سمات هذه التبعية  
المتبادلة المعقدة ، ليس هو الجميل بل الرائع الذي  
أفرغت لتحديده أنهار من الحبر دون ان يتم التوصل

الى صيغة يقبلها الجميع .

نحن بعيدون عن الطموح الى إكمال ، ما لم ندع  
الى مثل كل ذلك العدد من المفكرين المرموقين ، ولكننا  
نريد ان نلاحظ ، خلافا لتوكيدات بعض المنظرين  
البرجوازيين ، أن القول بالرائع ليس جماليا صرفا  
كالقول بالجمال الفيزيائي ، واذا قررنا ان نلتفت الى  
الدقائق فعلى ان نقول أن القول بالجمال يندر  
( نقاؤه ) جماليا ، أو بعبارة أدق أن الجمالي ، حتى  
هنا ، يحمل تلوينه البيولوجي والاجتماعي ، إذا رجعنا  
الى اسطورتى ( بجماليون ) و ( زيفكسيس ) فسوف  
نرى ان تصوير ( المرأة الجميلة ) أو ( العنب الجميل )  
يستثير لدى المشاهد حتما ، عن وعي أو دون وعي ،  
الرغبة الجسدية الصادرة ، طبعا ، عن كياننا  
( البيولوجي ) وليس عن أية محاكمات جمالية سامية ،  
ومن ناحية أخرى ، وكما اشار [ تشيرنيشيفسكي ] ان  
المعارف عن المرأة الجميلة ليست نظرية قطعا لدى ممثلي  
مختلف الفئات ، ومع ذلك فان تثمين الجمال هو جمالي  
أساسا إن لم يكن جماليا وحسب ، يقول ( يوفكوف )  
في ( البينا ) : ( خاطئة هذه المرأة ولكنها جميلة . )  
وقد مايز في جملة واحدة ما بين التقويم الاخلاقي  
والجمالي .

الثنائية في صنف الرائع غير ممكنة ، يمكن أن  
تكون ( البينا جميلة ) الى أقصى حدود الامكان ،  
ولكنها لن تصير أبدا ( رائعة ) في نظرنا ، وذلك بسبب  
تقويمنا ( الاخلاقي ) لها سلبا ، حوريات البحر  
المفويات بأصواتهن الفاتنة ، البحار يتجه الى الصخور  
تحت المائبة الخطرة ، وحوريات الغاب الداعيات ،  
برقصهن المسافرين المتأخر الى الهلاك ، الاناث المتعريات  
بوقاحة ، وتلك البشاعات الشيطانية ، والمحاولات اغواء  
القديس هي الحكمة ( انطونيوس ) شهيد الاغراء ،  
وكذلك شهيد الفنانين الذي ظلوا قرونا يصورونه - لا  
تعاطفا معه ، بقدر ما هو تعاطف مع الفاتنات المترفات  
كل هذه الكائنات الفاتنة خارجيا ذات الارواح السود  
لا مكان لها في حصون ( الرائع ) .

ان معرفة الرائع ، خلافا لمعرفة الجميل ، تمثل  
مرتبة جمالية مرتبطة بظواهرات أعقد من ظواهرات  
( الجمال الجسدي ) ، ولهذا فان تقويماتنا للرائع هي  
نتيجة للموقف الشامل ، ان توكيد ( برودير خريستيانس  
ان ) القيم الجمالية ذات مغزى فردي وليست ذات  
مغزى مجتمعي ) وانه [ بقدر ما توجد شخصيات توجد  
معايير منفردة للتقويم ] هذا التوكيد هو [ موضع  
جدال ] حتى حين يتعلق الامر بالجمال الجسدي ولا  
يمكن الدفاع عنه قطعا في ما يتعلق بالرائع ، ان التقويم  
الجمالي هو ، طبعا غير محروم من التلوين الفردي ،



ولكنه يحدد بمعايير المثل الأعلى الجمالي الذي ليس وليدا لشخص منفرد ، بل هو ( وليد مجتمع معين ) و ( طبقة معينة ) .

قال ( كانت ) أن الرائع ( لعبة حرة لخيالنا وفهمنا ) ولكننا نعرف أن ( خيالنا ) وخصوصا ( فهمنا ) تحددهما سيرتنا أي مكاننا في المجتمع وكل التأثيرات التي يمارسها المجتمع علينا ، لعبة حرة ، أجل ، ولكن بقدر ما تكون الحرية ممكنة في عالم كل شيء فيه ، بما في ذلك روحانيتنا ، خاضع لعلاقات سببية معقدة .

كون ( غريكو ) الغريب الذي تصعب تسميته بالجميل ، وبالنسبة للكثيرين بالرائع ، هو وليد المناخ الاجتماعي والروحي في آخر القرن السادس عشر ، وليد التجربة الحياتية التي كدسها الفنان ، وليد التأثيرات التشكيلية من قبل التقاليد ( البيزنطية ) ومن قبل المدرسة البندقية ، ولكن هذا العالم الغريب ( منسق ) من قبل خصوصية ، يصعب أن نضعها في المكان الأخير ، هي [ فرادة العبقرى التي لا تتكرر ] .

من الصعب التحديد آليا إلى أي مدى يحقق المبدع طلبا اجتماعيا ، وإلى أي حد هي مهمة شخصية ، إلى أي حد هو تابع للمجتمع وإلى أي حد يصير المجتمع تابعا لإيحاءاته الفنية ، ولكن وفي جميع الأحوال ، يبقى للطبع الإبداعي المتكون استقلاله النسبي أو نقول بالمزيد من البساطة - حقه في الحرية النسبية ، هذه الحرية النسبية ، هذه الحرية ، بخلاف الأحكام قصيرة النظر ، إذا تعلق الأمر حقا بالحرية الإبداعية ، لا بنزوة أو قدر ، ليست القيمة الأساسية ، أنها تنال بصعوبة في أغلب الأحيان ، أنها حق الاختيار والتقويم وهي أهلية التجسيد ، وهي تظهر لدى ( الغريكو ) كما في فرادة وجهة نظره التي لا يمكن أن تساوي النظرية الفطرية للكاثوليكية ، وهي مؤهلة لسبك ( الرؤى الفنية ) في صور جبارة لها قوة تحترم الروحانيين والكرادلة والاعجب هو أنها تحترمنا نحن أيضا ،

يمثل ( الغريكو ) ظاهرة خاصة في تاريخ الفن ، ما يزال الدارسون يتجادلون حول ما إذا كان يجب أن ينتمي عمله إلى التقاليد البيزنطية أم إلى الأسلوبية الإيطالية أم إلى المدرسة الأسبانية ، لقد بقي العديد من ظروف حياة ( الرسام ) ومن جوانب نشاطه غير واضحة حتى اليوم ، ومسير أبداعه أيضا غير عادي : كان الفنان محترما من معاصريه ، ومن ثم يعلن أنه ( مجنون ) ويكاد ينسى طوال أكثر من قرنين ثم يعاد اكتشافه في زمن جديد ليصبح الأشخاص جاذبية للفنانين والنقاد .

ولد ( دومينيكوس تيوتوكوبولوس ) الذي دعسي فيما بعد ( الغريكو ) عام ( ١٥٤١ ) في كريت في الجالية الفينيسية ، يعتقد أن ( الغريكو ) قد وصل إلى

( فينيسيا ) وهو فتى ومن المحتمل عام ( ١٥٦٠ ) يقوم جدال حول ما إذا كان قد عمل لدى معلمين مثل ( باسانو ) ، ( تيتسيانو ) ، ( تينتوريتو ) ولكن تأثيراتهم ظاهرة على أبداع الرسام الباكر ، عام ( ١٥٧٠ ) . ظهر ( الغريكو ) في ( روما ) باعتداد الفنان الناضج ، وقف أمام ( يوم القيامة ) كما هو دون ضعف تصويري وقد يكون مثل هذا القول نتيجة لخفة تفكير الشباب ، لقد ثمن ( الغريكو ) ميكيلانجلو كنحات يصنع رسوما كأشخاص ، ورسومها في لوحة ( المسيح يطرد التجار ) ولكنه لم يتقبل رؤيته التصويرية ، وفي شيخوخته سيتبادل الحديث مع ( فرانتسيسكو بانشيكو ) : [ إنسان جدير هو ( ميكيلانجلو ) ، ولكنه لا يعرف التصوير ] .

وتؤكد بعض السير أن موقف ( الغريكو ) السلبي من المعلم المعترف به من قبل الجميع ، قد أثار كراهية الفنانين المحليين ، للقادم الجديد وعجل في رحيله ، لا توجد معطيات دقيقة وحل مفادرة ( الغريكو ) روما ولا وحل عمله في السنوات التالية ، المؤكد أنه كان في ( طليطلة ) عام ( ١٥٧٧ ) .

قد يكون الفنان اعتبر ( طليطلة ) محطة متوسطة على طريق تشرده وقد تكون ( طليطلة ) مثلت له ممرا إلى ( مدريد ) ، إلى قصر ( الاسكوريال ) ، نحو الارتقاء إلى الفنان بلاط لدى ( فيليب الثاني ) ، ولكنه وصل إلى هنا على نية أن يبقى هنا طوال الحياة ، وحدث ذلك .

أكثرية سير ( الغريكو ) تؤكد أن أقامته في هذه المدينة هي نتيجة لفشل ، كان الفنان يطمح إلى نيل إعجاب الملك الأسباني ، فصوره في لوحة دعيت خطأ ( منام فيليب الثاني ) ثم نجح في أن يتلقى طلبا من الملك لصنع لوحة كبيرة ، [ استشهاد القديس مرقس ] ولكن اللوحة لم تنل إعجاب الملك ، لأن الفنان أراد أن يظهر فيها كل فرادة رؤيته ، ودفع ( فيليب الثاني ) ثمن العمل ، ولكنه وضع اللوحة في مكان مخصص للأعمال غير الهامة ، وكان ذلك أول طلبية ( الغريكو ) من القصر وآخر طلبية ، وماذا بقي له بعد أن صار غير مرغوب به في العاصمة سوى أن يرضى بعزاء النجاحات الريفية .

ومع أن ( طليطلة ) ليست عاصمة فقد صار صعبا منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أن تدعى ريفا ، وهنا تتجمع أكثر المعاهد الدينية مكانة لاسبانيا الكاثوليكية [ كنائس وأكاديميات وأديرة ومدارس ] ويعيش ويعمل فلاسفة وشعراء ، أقام الفنان صداقة دائمة معهم ، وهنا ، أخيرا ، يخيم جو شرقي يماثل الجو الذي انطلقت منه سنوات شباب ( الغريكو ) وقد تفسر أمثال هذه الأسباب لماذا بقي الرسام إلى الأبد





## عنويا

وطوال عقدين من السنين ، بدا ( الفريكو ) وكأنه مسرور بالرفاه ، الذي لا يكف عن الازدياد ، ( الروحانيون ) يقدمون طلباتهم بسهولة ، ولكنهم يدفعون الاجر بصعوبة ، وكي ينقصوا الاجر المحدد سلفا يستخدمون الزعم المألوف ، بأن الفنان قد تصرف على هواه في معالجة المشاهد الانجيلية ، وقد اضطر ( الفريكو ) الى اقامة الكثير من الدعاوى وكان يكسبها دائما بعد الكثير من التأخر .

وعند نهاية القرن صار الفنان يتضايق من بخل الزبائن ونزواتهم ، وصار يضعف اهتمامه بهم . وخصوصا في فترة القلة ، لقد بدد ما ربحه على شراء الكتب ، وشراء أشياء جميلة ، ولكنها زائدة ويحدث مثل ذلك مع ( رامبرانت ) ، واية كانت الارباح المقبلة فان ( الفريكو ) فضل عليها الوحدة والعوز ، وراح يزداد انجاسا في مرسومه ، غير مشارك في الحياة من حوله ، مكرسا نفسه كلياً لرؤاه ، وطموحاته الابداعية، وايضا مثل ( رامبرانت ) ، في المرحلة المتأخرة من حياته ، وحين انطفا ( الفريكو ) في نيسان عام ( ١٦١٤ ) كانت قائمة ممتلكاته تحوى الكثير من الاعمال الابداعية،

في هذه المدينة الكاثوليكية القريبة ، والجهمة الى حد ما ، حيث كان صعبا ان يتنفس ، ويبدع فنانون ، مثل ( فيرونيز ) و ( كوريجيو ) ، لقد حدث تجاذب روحي من نوع ما ، بين ( الفريكو ) و ( طليطلة ) ، وكان مقدورا ما ، قد قاده الى هنا ، هذا اليوناني الذي كتب عليه ان يبقى في الفن كاسباني .

( طليطلة ) سوف يصورها الفنان اكثر من مرة كرؤيا على خلفية العديد من اللوحات ، وسيكرر منظره الوحيد عن هذه المدينة ذات الابنية القديمة الجهممة ، المبنية على منحدرات التل المرتفع ، وكأنها تسمى الى الاعلى ، نحو السماء العاصفة التي تنيرها ( البروق ) ، كما يسمى الى الاعلى باندفاع جبار العديديون من ابطال ( الفريكو ) ، هذه النظرة الدرامية تجد صداها الداخلي لدى الفنان .

هنا في ( طليطلة ) ما عاد ( الفريكو ) يشكو من نقص الطلبات ، فسرعان ما اكتسب سمعة معلم مقتدر على الرغم من انه متفرد ، فعدا الصور الكبيرة للكنائس والاديرة ابدع الفنان الكثير من التنويعات بحجوم اصغر وهي تدل على نمو عدد الزبائن الديويين ،





عنويا

لدى هذا الفنان علاقة مستمرة وتناقض مستمر بين نظرة ( الواقعي ) ورؤيا الماهر في فنه الذي لا يحطم الوحدة قسرا بل يعود الى أساسها ، وسيظل ( الفريكو ) طوال حياته يعكس عالمين ، وسيكتشف العلاقة بين عالمين يظهران بقوة ، حتى في المنظر الذي ذكرناه - المدينة الصامتة في انتظار متوتر ، والسماء المتحركة بالبروق فوقها حيث يتم الفعل - [ فن الدوق أوغاس ] و [ وفاة والدة الاله ] و [ معمورية المسيح ] و [ المسيح في بستان غتسيमान ] وغيرها الكثير من اللوحات هي مثال بارز على هذه الرؤية ( الثنائية ) ، التي تنبسط فيها ( الدراما ) في مشهدين أحدهما فوق الآخر ، وبأبطال من طبيعتين حيث تلقى الاعمال الارضية صداها السماوي .

ومثل هذه الرؤية ( الثنائية ) ليست جديدة ، وليست مستغربة جدا ، اذا تعلق الامر بالتناول ، وبحداث شخصي ، ينسقه طبع القصة الدينية ، ولكن هذا ليس اسلوبا لدى ( الفريكو ) وليس حادثا شخصيا ، فكان هذا الرجل قد التقط ، عيانا وفي شخص ، الدراما الحياتية ورنينها الروحي ، لا غرابة في ذلك اذا انتهينا الى ان الرسام قد أعلن مريضا نفسيا من قبل مؤلفين مشهورين ، وأعلن من قبل كثيرين آخرين - ذاتا مهشمة النظر ، وقد فسرت الاشكال المتطاولة بأنها انحراف في النظر ( استجماتيزم ) وفسرت توليفات الازهار الغريبة ، بأنها ( التونية ) عمى الالوان .

والحقيقة هي ان ( الفريكو ) لم يكن يتمتع بنظر جيد ، وحسب بل كان ايضا ذا نظرة ثاقبة جدا ، يكفي أن نتذكر لوحة وجه ( الكردينال نينودي غيفارا ) كي ندرك أنه كما ذكرت ، فالروحاني المسيطر الذي نال بعد زمن قصير رتبة قاضي التحقيق العظيم ، لم يصور ، قطعا ، بلعجاب ديني ، الملابس القرمزية الصارخة هي قصيدة من ( الحرير ) و ( الدانتيل ) تتعارض بحدة مع التعبير اللفظ للوجه ذي العينين المرتابتين ، الكامنتين وراء نظارتين ، وعدم الرحمة الكامن في الشفتين الرقيقتين ، يشير بعض المؤلفين ، بحق ، الى أن ( فيلاسكيز ) قد تعلم من هذه اللوحة المتنبئة معنى محددا ، لايضاح لوحة ( الاب اينوسنت العاشر ) . كأنما الرؤية الواقعية لرسام الوجوه تدخل في تناقض مع نظرة التخيل ، الامر كذلك وهو ليس كذلك في الوقت نفسه ، لان ( الفريكو ) استعمل صور أقربائه حتى عند وضع اللوحات الدينية ، الامر الذي لامه عليه ( الروحانيون ) بهدف تخفيض أجره ، يحكى أن الكثيرين من قديسيه ، وعذراواته هن صورة عن نموذج ( هيرونيما ) التي كانت صديقه او زوجته ، والاهم من ذلك هو أن الفنان ، حتى حين يعمل متخيلا ، فانه يقدم يقدم رسلا وشهداء لهم قوة اقناع واقعية ، وكأنهم قد رسموا من الطبيعة .

والقليل النادر من مستلزمات العيش . وعلى الرغم من السمعة الضخمة ( لالفريكو ) في زمننا ، فان ابداعه موضع تقويمات كثيرة التعارض ، بدءا من شرحه المبذل كتعبير عن الغبطة الدينية الكاثوليكية ، وانتهاء بالاستحسان المسرف من ( جان كوكتو ) الذي يرى في هذا الابداع علائم الاهتراء والتفسخ . وطبيعي الا يرى فيه ( كوكتو ) ضعفا ، فهو يرى أن كل شعر كبير يحمل في ذاته تفسخا واهتراء ، ولكنهما ليسا في الشعر بل في المجتمع الذي يعبر الشعر عن جوهره .

ان الفريكو يعكس فعلا مجتمعا في انحطاطه ، يعيش التعصب الديني للقرون الوسطى ، في المرحلة التي هبت فيها نسائم الانبعاث المنعشة على ( أوروبا ) كلها ، والانحطاط الروحي والمادي المخيم فوق هذه المدينة سيستبدل حيويتها سريعا بالركود والخراب ، فهل من المناسب أن نقوي المفزى الاجتماعي لقضية لم يلهمها الطموح الى اجراء توصيف شامل للمجتمع . ليس صوابا ان نقبل التصور المتناقض الذي يقول ان ( الفريكو ) قد اتبع تقاليد القرون الوسطى ، ولكن بوسائل النهضة ، أو كما يقال بفظاظة انه استمر يصنع ايقونات لا يمكن تسميتها ببيزنطية ، لانها ، فقط ، قد نفذت لتقنية جديدة مفتنية بانتصارات المرحلة الاخيرة من ( تيتسيانو ) و ( تينتوريتو ) ، ( الفريكو ) ليس رسام قرون وسطى وليس اسلوبيا ، فاذا كان ( الفن البيزنطي ) ينزل بالحدث الى مستوى المحيط ، فان ( الاسلوبيين ) يبحثون فيه أولا عن الدينامية الخارجية وقد اخذ ( الفريكو ) كفن رفيع المستوى شيئا من كلا الاسلوبين وفي هذا الاتجاه ابتعد عنهما معا في الجوهر .



# الرومانسية

ترجمة : فريد جحا

بفكرة السمو الموجودة فينا ، فالامان قد تكلموا ، دون انقطاع عن الذاتية ، واخذوا على الكلاسيكيين كونهم بعيدين عن ذواتهم ف ( نوفاليس ) و ( ارنيم ) قد فتشا في الحلم عن اصل الفن ، فالرومانسية اذا ، فصل من المعركة الازلية بين نموذجين من التفكير ، وشكلين من الاحساس .

وتدخلت الطرز الادبية لتعطي الرومانسية مظهرها . فلقد بدا القرن الثامن عشر في الاهتمام بالعصر الوسيط ، ذلك ان البينديكتيين لم يكتفوا بنشر براءات ، بل اعادوا ، كما فعل مونفوكون Monfaucon انتاج ابنية الماضي ، كذلك لم يفتش العلماء وحدهم فيه عن دروس ، بل فعل مثل ذلك المعمارين في نقد زينة العمارات القوطية ، وفي الاعجاب بهيكلها ، يضاف الى ذلك ان الفن القوطي لم يكن موضوع دراسات بالنسبة لعلماء الآثار ، بل انه اعاد الى الحياة من جديد حتى منتصف القرن السابع عشر ، واستأنف البريطانيون بناء قصور صغيرة ريفية قوطية الطراز ، وهكذا اعيد تشكيل اسلوب التروبادور بين سنتي ( ١٧٧٠ ) و ( ١٧٨٠ ) ، وانتصبت بنايات صغيرة قوطية في الحدائق على الطراز الانكليزي ، واقامت زينات قوطية على مناظر كان السادة يظهرون فيها مرتدين صديرات ، لا اكمام لها ، ومعتمرين قبعات ذوات ريش ، او متزيين بزّي الصليبيين تصحبهم حبيباتهم ، واقام السير ( دوفيرجي ) منافسة مع الرومان القدامى ، ثم سرعان ما قام الشاب الجميل ( دونوا ) Dunios في اسفل نواس الساعات ، مقام الاله ( مارس ) ، وقاد الرسام دافيد ، في عام ( ١٨٠٨ ) ، انتصار فرسان العصر الوسيط على ابطال اليهود القديمة .

انتصرت الرومانسية بين عامي ( ١٨٢٠ ) و ( ١٨٣٠ ) ، الا انها كانت قد ولدت قبل هذا التاريخ ، بنصف قرن ، ذلك ان العناصر التي تتألف منها متعددة : انها اولا حالة من حالات فرط الحساسية ، لقد قيض لهذه الحالة التفوق منذ بدء القرن الثامن عشر في الفلسفة والادب والمجتمع في آن واحد ، ذلك ان نوعا من الانارة الكئيبة ، والقلق المتقد قد اسلم الارواح الى حماسات هيلوينز لروسو ، وخيبات امل الشاب ( فيرتر ) وكآبة ( يونغ ) الليلية ، وهكذا خلفت الحساسية المفرطة العقلانية في المانيا وانكلترا .

والرومانسية ، كذلك ، نظرة جمالية جديدة تعارض نظرة كل من ( وينكلمان ) و ( كاترويسر ( دوكوانسي ) ، و ( دافيد ) ، و ( كانوفا ) ، إن النظرية الكلاسيكية قد قامت على الايمان بالجمال المطلق ، والشامل ، وغير المحدود ، الذي كان التجلي جماله الجدير به اي التشكيلي ، واخذت الرومانسية الطريق المعاكس : فقد دافعت عن التميز ، وعن الخصوصية ، لذلك كانت ، قبل كل شيء ، إثارة ، وطلبا للون الخاص ، انها قد ايقظت من جديد المعركة القديمة بين انصار كل من ( روبنز ) و ( بوسان ) ، وبين اتباع فني الباروك والكلاسيكية ، لقد عارضت فكرة الشكل ، كما عارض ( كانت ) فكرة الجمال ، الخارجة عنا ،





### ٣/ أيار ثلفنان غويا

وكان المؤرخون ، وهم ينشرون الحوليات التاريخية يخضعون أحيانا لخلفية فكرية سياسية ، كانوا يجهدون في إبراز الشعب مدافعا دائما عن حرياته ضد الكنيسة والملكية ، وكان بعضهم الآخر يتذكرون زمنا كانت بلادهم فيه حرة وعظيمة ، وكانوا يهيئون ، على طريقتهم ، اعتناق الامم الذي بدأته الثورة الفرنسية ، فعندما كان ريتيل Rethel يستوحي لوحات محفورة على الخشب قديمة ، او يتبع في ( اكس لا شابيل ) ملحمة شارلمان ، فانما كان يصنع عملا سياسيا ، فالرومانسية تقدم نفسها محررا ، يدعي ، بخلاف الكلاسيكية المتعلقة بالقديم ، اعادة الصلات القومية من جديد .

كانت الرومانسية ، مع ذلك ، حركة اوروبية ، فالحروب والهجرة قد نشرت معرفة اللغات الاجنبية ، لذلك أعجب الناس بشكسبير ، وترجم في فرنسا والمانيا وايطاليا ، وقرىء دانتى في جميع البلاد الانكلوساكسونية ، بينما عرفت ( مدام دوستايل ) و ( شليفل ) وغيرهم أيضا سماسة أدب .

وقدمت الرومانسية نفسها ، بصورة متابعمة ، تحت أشكال متنوعة : فلقد اهتمت ، بادىء ذي بدء ، بموضوعات جديدة ، الا انها حافظت على الشكل الكلاسيكي ، ثم عالجتها في شكل جديد أيضا ، ثم عادت أخيرا ، فتناولت الموضوعات الكلاسيكية ولعل في هذا تفسيراً لاختلاطات الامور التي ارتكبتها المعاصرون والمؤرخون : فلقد حيتوا ( انفر ) رومانسيا في البدا ، واعتبروا ( دى لاكروا ) كلاسيكيا ، بينما أدان بعضهم الناصريين<sup>(١)</sup> بالكلاسيكية ، ووصمهم بعضهم الآخر

بالرومانسية ، وكانت الاحكام تعكس وجهة نظر اصحابها ، فيما يتعلق بالموضوع ، او بالروح ، او بالشكل ، او الرسم او اللون او التشكيل .

وتمددت الرومانسية في المجال الكلاسيكي ،

(١) نسبة لمدينة الناصرة .

(٢) من شخصيات الكوميديا الالهية .





## غويا

فاستوحى ( جيروديه ) وكثيرون غيره رواية ( اتالا ) لـ شاتوبريان ، واستعار ( أنغر ) من دانتي قصة ( باولو وفرانشيسكا ) (٢) ، وفتش مثل ( جيرار وجيروديه ) ، عن موضوعات في ( أوسيان ) ورسم مشاهد تاريخية ، وسفير إسبانيا ( دوق البيا في سانتاغودول ) ودخول ولي العهد ( شارل ) إلى باريس .

كانت الكلاسيكية اغريقية ورومانية ، وكان يكفي الفنانين اعلانهم عن أنفسهم مسيحيين حتى يظهروا ( رومانسيين ) وكان ذلك هو الطريق الذي سار فيه الناصريون ، وبضعة من تلاميذ ( أنغر ) من بعد ، فلقد اعد في محترف هذا المصور الوثني ، الذي كان فنه يرضي صديقه ( غوتيه ) ، ما يمكن تسميتهم الفنانين الفرنسيين من عهد ما قبل ( رافائيل ) : عرف ( غيشار ) و ( اورسيل ) و (يران) الناصريين في روما بعد توجههم اليها من ( ليون ) الصوفية ، وفي المدينة تلك تبعهم

والتقاهم مواطنهم ( هـ . فلانندان ) . ولقد أعجبوا جميعا ، بدورهم ، بالقرن الرابع عشر ، واخضوا لنظام رسمهم نفثات ارواحهم ، ألم يكتب صديقهم موتيه : - [ اذا كانت الاشكال مكتوبة بصفاء ، واذا كانت الروح التي تصدر عنهم تمضي لتدخل روح سواهم ، فيجب ان نفكر ان الاخطاء نفسها احيانا قد خدمتهم ، وأن الرسامين قد اعتبروها ضرورة ؟ ] .

ولم تكن موضوعات العصر الوسيط ولا الفكرة ولا العاطفة كافية لجعل هذه التشكيلات اعمالا رومانسية ، فلقد بقي التعبير كلاسيكيا واكاديميا احيانا ، وكانت الرومانسية بحاجة الى لغة تعرض فيها حالات روحها ، فالخط الرشيق الصافي ، والاشكال المدرسية الهادئة لا تلائم هذه الرومانسية المهمة بتقديم حركة ، وجمع جموع ، وتمجيد الوان ، لذلك افادت ( الرومانسية ) من الفتوحات التي انجزها تصوير بلاد اخرى .





بارتلوحي

بريطاني ، لقد نشر ( يونغ ) في أوروبا لوحاته المضاء بنور القمر ، وشعراء البحيرات البريطانيين كآبتهم وسأمهم ، وفرض ( ماك بيرسون ) دجله السيلتي ، الا ان القلة من المصورين قد خضعوا للون . المورد الذي كان يستعمله فنانون ما قبل الرومانسية ، ( ففوسلي ) الذي استعار موضوعاته من شكبير ، سويسري و ( وليام بلايك ) شاعر ومصور في آن واحد ، والمصور يترجم رؤى الشاعر ويتخيل أنواعا مشابهة لرؤى القديسين ، اما ( فلاكسمان ) الذي كان يعجب به ، فقد استطاع تحقيق عمل مماثل .

ويشار في هذا المقام ، تشبيها ، الى أهمية التقنية ، والشكل ، عند الاهتمام بالتعبير عن الاحلام . وهكذا بقيت غالبية المصورين الانكليز متعلقة ، بقوة ، بأرضها ، ومفضلة ، على الاشباح ، الفتيات المثلثات ، والسادة الاقوياء ، لقد ظلوا أوفياء كذلك

لقد بقيت ( انكلترا ) منعزلة في جزيرتها ، بعيدة عن العدوى الكلاسيكية ، وكان لديها هواة كبار ، استطاعوا بثمن بخس ، الحصول ، من روما و نابولي ، على قطع فنية جميلة قديمة ، وعلى آنية اوتروسكية (٣)

فاذا ما استثنينا ( غافين هاميلتون ) الذي عاش خاصة في ( ايطاليا ) و ( بنجامين ويست ) وبضعة فنانيين آخرين ، فان باستطاعتنا القول ان اهتمام ( انكلترا ) بالاكاديمية قد كان ضئيلا .

فعندما كان ( ستوهارد ) يحلم بالبحوريات والالهيات ، كان يتخيلها في لون خضرة ( انكلترا ) الكثيفة ، ويعطيها لون بشرة آنسة انكليزية او متأنق

(٣) نسبة الى الاوتروسكيين ، وهم الشعب الذي سكن ايطاليا قبل الرومان .





## عنويا

لتقاليد ( فان ديك ) في مجال الرسم ، وكانوا يحبون المستحضرات المائية ، والمعجونة الزيتية ، والشفافية ، فلطخة اللون الاحمر ، توزع هنا وهناك ، تشهد بجريان دم غزير ، وزرقة وريد تجعل اللحم مرتعشا ، وتآلق صدف يخلي باللؤلؤ ، النباتات المشبعة رطوبة بحرية ، فهذا الشعب التاجر قد احتفظ بحب فن ارستقراطي مشابه لاحترامه طبقة بلالته واسرته المالكة ، فليست نماذج ( هوبنر ) و ( روبورن ) و ( لورانس ) ، فحسب هي التي تكسب لوحاتهم هذه الصفة السيدية ، بل شكل هذا التصوير ومادته نفسها هما اللذان يقومان بذلك ايضا ، افليس العارية ، بالنسبة لايتي ، تركيبا هندسيا من خطوط جميلة مجردة ، بل جسم قوي ، ومملوء عافية ، وملون ، وعذب المذاق ، كهذه الثمرة التي تمسك بها مستحمة في لوحته [ الموجودة في متحف اللوفر ] .

واذا كان مصورو الشخصيات الانكليز يتصلون فنيا بفان ديك و ( روبنر ) فان مصوري المناظر الطبيعية منهم ينتمون الى الهولانديين ، والى ( ريزدايل ) و ( فان غوين ) ، ولم يكن ( غينسبورو ) مصور الشخصيات رائعا فحسب ، بل عراف كيف يعيد تقديم خصوبة جزيرته ويترك لنا سلسلة من اللوحات الفنية التي تصور الطبيعة ، فلا يهتم

( اولدكروم ) و ( كونستابل ) و ( بونينغتون ) بإقامة توازن بين الكتل ، ولا بملء حيز جميل بالحواريات الفاتنات او حتى بتحليل منظر عادي جزءا فجزءا ، ففي لوحات هؤلاء تحرك نسمة خفيفة اشجار الحور الملوية ، وتجفف طين هذه الثلمات ، وتمر فوق الارض الخشنة المعدة للزراعة ، وتدير اجنحة الطواحين وتطرد السحب فوق بحر هائج ، ان المنظر الطبيعي لديهم ديكور مأساة تجري في قلب الانسان ، وانعكاس لحساسيته ، وعجينة تشكيلية سخية تغطي الارضين كثافتها الطرية ، وتمنح الاشجار ورقها الكثيف ، والامواج تلاطمها المزيد .

لقد استعمل مصورو ( المناظر الطبيعية ) هؤلاء في عجلة من امرهم من اجل اقتناص المظهر ، راغبين في ترك الشفافية للجو العام ، لقد استعملوا التصوير المائي انطلاقا من اسلوب معروف بالطبع منذ مدة طويلة ، مظهرين ما فيه من امكانات ارتقت به الى مقام فن كبير ، اذ بينما كان التصوير المائي من قبل وسيلة لرسم سريع ، وتسهيل لمخطط اجمالي للوحة ، غدا معهم غاية في ذاته ، لقد رسم كل من ( كوتمان ) و ( كوت ) وجميع معلمي ( جمعية الالوان المائية ) المؤسسة في عام ( ١٨٠٤ ) لوحات مائية ، اما ( تورنر ) فقد نقل فوارق اللون وميوعة التصوير المائي الى





لوحات مرسومات بالزيت ، واذا ما كان قد بدأ حياته الفنية بمنافسة كلود جولييه ، فانه سرعان ما نسي المعابد ، ولم يحتفظ الا باغبرار سمائه المذهبة الذي لا يحس به ، وهكذا غدا النور بطل ملاحمه الكونية الوحيد ، وتعلم ( بونينفتون ) اللوحة المائية من فرانشيا ، الفرنسي الذي هاجر الى ( لندن ) والذي عرف ، اصدقاء ، لدن دخوله محترف ( غرو ) بهذه التقنية ، والى ( دولاكروا ) الذي كان مرتبطا أيضا بالأخوان ( فيلدينغ ) .

وكان هناك بلد آخر يمتلك رائدا ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر ، انه اسبانيا .

وكانت ( اسبانيا ) البلد الآخر الذي أعطى رائدا ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وهو ( غويا ) ( ١٧٤٦ - ١٨٢٨ ) فخياله الثائر القادر على عرض فظاعات الحرب والتعذيب ، وأسوا المصائب ، وحس حاد بالهزاة والقبح ، لا يحترم حتى جلالة قدر الملوك ، وتذوق الصفة المتميزة أكثر من الجمال ، كل ذلك لم يؤهله ، بالتأكيد ، للحصول على رضى تعاليم مصور القصر ( مينغز ) هذا المدافع عن العقيدة الكلاسيكية ، كذلك لم يهتم غويا بذلك البتة . فلقد كان يقول : - [ نرى دائما ، في الفن السابق ، خطوطا ، ولم نر أبدا أجساما ، ولكني أتساءل : أين نرى الخطوط في الطبيعة ] ؟

[ أنا لا أرى الا أجساما منارة ، وأجساما غير منارة ، مساحات ناتئة ، وأخرى غائرة ، مرتفعات ومنخفضات ، ان بصري لا يكشف أبدا خطوطا ولا تفاصيل ، وأنا لا أعد زغب ذقن الانسان الذي يمر بي ، ولا أركز بصري على ازرار ملابسه ، لذلك يجب الا ترى ريشتي أكثر مما أرى أنا نفسي ] تلاعب النور والظل هذا قد اكتشف لدى ( رامبرانت ) وسعة اللطخة هذه قد تأملها وأعجب بها لدى ( بيليكا )

المعلمان اللذان ينتسب اليهما ، لقد استعار من القرن الثامن عشر الفوارق الواضحة ، الا انه قد جمعها بحرية تدهش ، عندما نتأمل عن قرب صور لوحته ( فلوريدا ) .

ويجب ان نعد ، بين رواد التقنية الرومانسية ، فرنسيين أمثال ( غ. ميشيل ) و ( جيريكو ) ان الطبيعة التي يعرضها ( جورج ميشيل ) ليست البتة الطبيعة الانيسة التي كان ( مورو ) البكر يحياها ، ولا طبيعة ( شاتلييه ) اللطيفة حتى في عواصفها ، طبيعة ( ميشيل ) هي الطرق الملاى بالحصى ، والتي تسلكها العربات التي تحمل الحبوب الى طواحين ( مونمارتر ) والاشجار التي تنحني مع الريح ، والتلاع الجرباء ، والبحيرات الاسنة ، طبيعة فقيرة تلك التي كان يقدمها ( جيريكو ) عندما كان يصور فرنا مجصصا .

هذه النماذج ، لا يلتبسها ( جيريكو ) من العهود

## انغر

القديمة بل من الواقع : كان يهتم بسباق الخيول المغربية وطوف الميدوزا (٤) .

(٤) جنس حيوانات بحرية تضيء في الليل ، وطوف الميدوز غرق تم في ٢ تموز ١٨١٦ على الشاطئ الغربي لافريقيا ، كان بينهم ( ١٤٩ ) بألس التجؤوا الى طوف بقوا عليه مدة اثني عشر يوما ، والتقطت منهم سفينة ( ١٥ ) في النزوع الاخير .





انغر

وسباق دربي في ( أبسون ) يضاف الى ذلك كله وجوه ضباط ومجانين ، صحيح ان هذه الحقيقة استثناء ، ولكنها لهذا السبب واقعية رومانسية ، فهذه الخيول جامحة ، وهؤلاء الرجال ينفخون عضلاتهم مثل معذبي ( كنيسة سيكستين ) الذين تركوا لديه اثرا عميقا ، لدن زيارته لروما ، هذه العاطفة ، التي تتفجر في لوحاته ، تعبر عن نفسها كما هي الحال لدى ( ميشيل ) بضربات واسعة من ريشه ، وبظلال ثائرة ، وباقتحام النور ، كم نحن ، هنا ، بعيدون عن جمال الكلاسيكيين الهاديين ، وعن تقنياتهم المتزمطة .

كان ( دولاكروا ) يعجب ( بجريكو ) الذي يكبره بعشر سنوات فقط ، ويتعلق به ويتأثر بنتاجه ، وكان ( دولاكروا ) يمثل الرومانسية ، ومع ذلك لم تكن حياته المنظمة ، وذوقه الارستقراطي ، وثقافته الكلاسيكية ، واحترامه لاساتذته ، وللقدامى ولرفائيل كذلك ، لم يكن ذلك كله ليعين له الدور الذي سيقوم به .

فرومانسية ( دولاكروا ) انما تكمن في انتقائه موضوعاته ، وموضوعات اسطورية لا يلتمسها البتة لدى ( تيت - ليف ) (٥) ، بل في الحوليات الفرنسية التي صورها ، ولدى ( اوغسطين تيري ) والمؤلفين المعاصرين ، بينها موضوعات : معركة ( بواتيه ) ، وشارل الجسور في نانسي ، ودخول الصليبيين الى القسطنطينية ، والقديس ( لويس ) على جسر تيلبورغ ، وموضوعات استمدتها من الشعراء والروائيين ، الاجانب خاصة ، امثال ( دانته ) و ( شكسبير ) و ( بايرون ) و ( ولتر سكوت ) و ( غوته ) من مثل ( دانتيه ) و ( فيرجيل ) و ( ماكبت ) و ( هامليت ) و ( حرب الجاؤور ) و ( الباشا ) و ( موت ساردانابال ) و ( اختطاف ريبیکا ) و ( غواتز ) و ( فاوست ) .

(٥) تيت - ليف : مؤرخ لاتيني ولد في بادونا ( ٦٤ ق.م ) وتوفي ( ١٧ بعد الميلاد ) مؤلف التاريخ الروماني ( من الاصول ) حتى عام ( ٩ ق.م ) في ١٤٤ كتابا لم يصلنا منها سوى ٣٥ . كان معجبا جدا بماضي روما وجعل من التاريخ مؤلفا قوميا .





جوزيف انطون كوخ

وحذف البشاعات التي لا بد منها والمميزة غالبا ، والتي تجلبها ، خلال عرض القوة الانسانية ، النكبات العادية ، والعمل ، لقد قدمت هذه المدارس السذاجة ، الدليل على ان الجميل ، بالنسبة اليها ، لا يتألف البتة من وصفات متتالية : فالجميل لا يمكن ان يكون عالميا ، اذ ان بامكان كل شعب وكل فرد امتلاك مثال الجمال

وتنتج رومانسية ( دولاكروا ) عن مفهوم الجمال لديه ، فهو لا يقبل الجمال المثالي ، كتب في عام ١٨٥٤ قائلا : - [ ان المدارس الكلاسيكية قد حظرت كل ما يتعد عن القديم المنظم مع تجميل الريف والسيلان (٦) ، ونزع التجاعيد عن الشيخوخة ،

(٦) السيلان : جنس زهر من الفصيلة القرنفلية .





### جوهان فريدريش أوفريد

الأخريات ، مستعملا هذه التقنية المجزأة التي كان يدعوها « المخملية » .

وهكذا يعيد دولاكروا الصلة بالتراث الفني : تراث اساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فلقد كان يحب حرية ريشة فنان مثل ( فراغونار ) وجراة آخر كواتو ، أو بيليكا ، أو روبنز ، فثقافته الكلاسيكية ، لا تشمئز من الموضوعات المعالجة مائة مرة ، ولا من الاستعارات العارية ، فكللاسيكيته ليست كلاسيكية مدرسة ، بل كلاسيكية حية ، والعهد اليوناني الروماني لا يراه في الكتب أو مجموعات المتاحف ، بل في الحقيقة الواقعية اليومية ، وهو في أثناء رحلته الى ( مراكش ) كان يقارن العرب المرتدين برنسهم بالرومان المرتدين توجهم (٩) فالقدامي ، قد حاذاهم وعاشهم

(٩) ثوب روماني فضفاض

الخاص به ، لماذا اذا فرض السكون على الجمال ، ومنعه من الحركة ؟ اخضاعه للعادي المنظم وتحريم المسخ المشوه عليه ؟ الكلاسيكي ينشأ عن سلسلة من التجريدات والانتفاضات ، ويتزعزع الطبيعة عن الحياة ، ويرفض مسابقة للخيال وللشعر .

ورومانية ( دولاكروا ) في رسمه ايضا ، فلم ينقطع النقاد عن الشكوى من أخطائه ، دون ان يفهموا انه لا يرسم البتة الخط ، حتى وهو ينقل ليتعلم ، رسما قديما ، بل هو يبحث عن الحجم ، وعن ارتفاع فوارق اللون التي يلتقيها ، ذلك انه توجد بالنسبة اليه ، كما هو الامر بالنسبة لقويا ، اجسام ، وتلاعبات لون تنير التواءات وتتسرب في الظلال ، فبين هذه الانوار وهذه الظلال ، وبين الالوان المتجاورة لا تمتد البتة ، مثلما هو الشأن لدى الكلاسيكيين ، منطقة موازية ، ولكن منطقة متعامدة على الشكل ، ولا تخترق الواحدة منها الاخرى ممرا ، بل ثلوما وخطوطا ، ترتبط فيما بينها مثل نقاط هنفاريا ، مثل اللفقات في تطريز أو سجادة ، هذه الاجسام ، التي يجب اعادة الثخانة والصفة للمسمة والحرارة اليها ، اجسام متحركة ، فرسم ذراع ، كذراع لوحة ( الحرية تقود الشعب ) والتي تلوح بعلم ، لا يمكن ان تعالج كما تعالج اليد الجامدة ، لذلك تتبع الفضلة ، ويبرز الامتداد والانتفاخ فيها .

يعين مفهوم الرسم هذا التشكيل ، فلقد كان ( دولاكروا ) يعيب على ( دافيد ) تبنيه « هيئة الغائر » في الرسم ، عندما كان يعنى بجمع عدة شخصيات ، اما ( دولاكروا ) فانه يجمع بالعمق : فالصليبيون ، الذين يدخلون القسطنطينية ، يتقدمون نحو المشاهد ، خيولهم ترى مختصرة والمدينة ممتدة خلفهم حتى البوسفور ، اما سرير ( ساردانابال ) (٧) فموضوع ثلاثة ارباعه ، والتشكيل كله ينتظم متبعا خط الانحراف ، وهو ، حتى في لوحات الطبيعة الصامتة ، كما في مجموعة صور ( ويلتان ) الموجودة في اللوفر ، يضع الصيد والحيوانات القشرية في منظر يضر الافق فيه .

واللون اخيرا لدى ( دولاكروا ) رومانسي ، فهو يعجب ( بروبنز ) وبالرسامين البريطانيين ، ولا يخاف تنوع الصافي ، كلون ( الزنجفر ) أو الفرنيش (٨) اللذين لم يمزجا بلون آخر ، وهو يستعمل باعتباره معاصرا لشوفيرول ، النقيض ويقارب بين المتممات . فهو لا ينسق فوارق الالوان على الملونة ، لفرش عجينة متجانسة ناعمة ، بل يضع لمساته بعضها الى جانب

(٧) لوحة موت ( ساردانابال ) .

(٨) دهن صيني لامع يدهن به .





## جوزيف انطون كوخ

وغيرهم أيضا كانوا يعتنقون المفهوم نفسه ان لم يكونوا يملكون العبقرية نفسها .

والمناظر الطبيعية الرومانسية ليست اقل اختلافا

في طنجة والرباط ، ولم يكونوا البتة تماثيل ، بل اناسا احياء : فدولاكروا بطل الرومانسية الرمز ، الذي لم يكن الوحيد ممثلا لها ، ذلك ان ( دوفيريا ) و (دوكامب) و ( بولانجيه ) و ( أوغست جيفو ) و ( ايزابييه ) ،





## وليم بلاك

عن المناظر الكلاسيكية اختلافها لدى (دولاكروا) عن مثيلاتها من لوحات (دافيد) فهنا هنا قطعت المدرسة علاقتها بالتراث الفلامنكي والهولاندي، وتراث (واتو) و (اودري) و (ديبورت) تلك العلاقة التي كان يقيمها أيضا، في نهاية القرن الثامن عشر، في صور مختلفة كل من (فيرنيه) و (لانتارا) و (لوثر بورغ) ، وحتى (مارن) و (شويباخ) أو (بروانديه) ، فكيف يقرأ (الرومانسيون) دون اعتراض هذه الصفحات التي عرف فيها (ديبرت) Deperts فن تشكيل المناظر هذا ، تبعا لاختيار أجمل وأعظم ما أبدعته الطبيعة ، فإذا ما كانت دراسة الطبيعة لازمة ، فيجب ألا تعتبر سوى وسيلة ثانوية في نوع ، يتطلب قبل كل شيء ، وليعالج بصورة ملائمة ، عبقرية الاختراع وشفافية الذوق هذه التي تستطيع وحدها توجيه وحي العبقرية »

لقد حرر مثال مصوري الطبيعة الانكليز : ومعهم (ميشيل) و (غريكو) التصوير من هذا المفهوم ، فلنقارن نص (ديبرت) بالمديح الذي وجهه (سانت

بوف) ، في عام ( ١٨٣٠ ) للوحة بول هويه ( نظرة على روان ) [ انها الطبيعة التي عانقها المصور وانتزعها ، الطبيعة قبل كل شيء ، الطبيعة في نفسها ، مصحوبة لجميع أنماط الروائي ، والمنحدرات ، والسوديان ، والكنايس المتباعدة ، أو الخرائب ، الطبيعة التي تعلوها سماء عالية وعميقة ومرتعة بالطوارىء ، كانت طبيعة الكلاسيكيين هادئة ، لا يتحرك الهواء فيها ، وتكاد السحب تبدو ثابتة دائما ، أما طبيعة الرومانسيين ، طبيعة ( بول هويه ) و ( وروسو ودوبريه ) و ( دياز ) و ( دوبيني ) ، و ( شانترول ) فطبيعة مأسوية صاخبة : [ انهضي أيتها العواصف التي نرجو ] كذلك هتف أحدهم ، فالطبيعة ليست الا فيضانات ، وغياب شمس دام ، ودوامات ، وشلالات ، وكوارث أرضية ، ان أكثر المناظر اقفارا هي اعز المناظر الى قلوب هؤلاء الفنانين . فلقد رحل دوبري نحو الاراضي البائرة معلنا [ انها ينبغي ان تكون جميلة جدا ، لاننا نفر من هذه البلاد . ] ورسم ( روسو ) مغارات ( ابرومونت ) ، وعمل في جميع الفصول ، [ للعزف على جميع الاوتار ،





## وليم بلاك

خاصة ، الذي كشف عن رومانسية الجبال ، وقدم لنا اشجار التنوب السود تحركها العاصفة ، والقمم المسودة بالسحب ، والصخور التي تنهار ، والشلالات التي تتساقط ، أو العظمة المشرقة للوحدة العالية حيث يسعد مصور الجيل القادم ( بود بوفوا ) Baud - Bauvois ، وهو الشعور نفسه الذي كان يحس به النروجي ( داهل ) ومصورو مدينة ( درسدن ) أو ( دوسلدورف ) ، وهؤلاء الروس ، صانعو النتاج البحري امثال ( ايفازوفسكي ) ( كونجي ) . ولقد ورثت ( الرومانسية ) وهي الفضولية نحو اللون المحلي ، ومن القرن الثامن عشر ، تذوق الشرق ، الا انه شرق آخر غير شرق ظرف لوحة السلاطين الثلاثة وصالونات الترك ، انه شرق الرسم ، الحيوي ، الزاخر بالحركة ، القاسي والمستمر بالشمس ، والذي صنعته ريشة كل من ( ماريلهات ) و ( دور كامب ) .

ولمس جميع تناغمات الاصوات [ انهم لا يالفون هذه التشكيلات المفلقة ، والمتوازية التي كان الكلاسيكيون يحبونها ، بل هم يرغبون مثل ( روسو ) في ( اعطاء فكرة عن الرحابة ) ، أو عن الفراغ مثلما فعل ( شانترول ) ، وهكذا دخلت الغنائية في المنظر الطبيعي الذي غدا حالة نفسية ، فكان للانطباع الناتج عن الموضوع الاهمية عينها التي يحملها بنفسه ، كذلك بولغ بآثار الامور ، وضحي بالتفصيل ، فرسوم ( فيكتور هيفو ) تشيد ، مثل اشعاره ، بالصراع بين النهار والليل ، والانسان قد ضاع في هذه الطبيعة ، مسحوقا بعظمتها ، ضحية ايمانه ، الخاص بوحدة الوجود معها .

ونجد هذه الميزات ، على درجات مختلفة ، في جميع مدارس اوربا ، في ( سويسرا ) الى جانب الملاحظين الموسومين مثل توبفر مثلاً ، و ( ماكسميليان ) ( دومورون ) و ( ديديه ) ، و ( كالام ) Calame





فيليس جيانى

أما النحت ( الرومانسي ) بكل معنى الكلمة ، فيتميز بانتقائه موضوعات مستعارة من الادب مثل تمثال ( رونالد ) الغاضب ( لجهان دو سينور ) ، و ( ايزمير الد ) للانسنة دونوفو وموضوعات قوطية مثل نصب دانته للفنانة نفسها ، أو مجوهرات ( فوشير ) و ( تيبكىتي ) . وموضوعات خرافية كمعركة العفاريت لموان ، وموضوعات تاريخية كشارل الخامس في الغابة ( لمان دوباري ) ، وجميع الرجال العظام الذين نحت تماثيلهم دافيد من انجيه ، والتي تتم السلسلة التي بداها في اثناء حكم ( لويس السادس عشر ) ان ما يميز هذا النحت حاجته الى الحركة ، ومن هنا برز استعمال ( قطاعات ) على ( البرونز ) ان يحل محل المرمر فيها ، ويشي هذا النحت بالتفاهة احيانا ، لكن ما اروع التحف التي خلفها ، في تمثال الماريشال ( ناي ) لروود ، أو صور الحيوانات لباري .

ولا تفلت العمارة البتة من الطرز الرومانسية ، ان التعلق بالماضي قد كان اشارة للثورة على كلاسيكية اليونان والرومان ، لذلك لم تنقطع انكلترا عن الاعجاب بأبنية العصور الوسطى ، كما أقام جيمس ويبات حسب

وبعثت الرومانسية الحياة والحرارة حتى في التماثيل ، فالنحت قد كان مع ذلك ، وفيا للكلاسيكية التي استوحاها ، فرجال من امثال ( رود ) و ( باري ) لا يتخلون بسرعة عن الموضوعات القديمة ، والاصطلاحات المدرسية ، كان ( راسين ) يعرى تماثيله في المبدأ حسب ( كانوفا ) ، اما في ( البانتيون ) ( ١٠ ) فقد عرض الرجال العظام في ثياب معاصرة ، ولقد تذكر ( رود ) وهو تلميذ ( كارتوليه جان دوبولونغ ) في احد تماثيله ، الا انه نفخ في مجموعة ( قوس النصر ) الخاصة به ، والمسماة ( المارسيليز ) وفي تمثال ( نابوليون ) الذي نحته ، نضح في ذلك كل حيوية الملحمة ، ويعرض ( باري ) تسيوس محارباً ( المينوتور ) الا انه يشير الوحوش بقوة وحشيته ، ان نتائج هؤلاء النحاتين يبين ايضا عودة نحو التراث الفرنسي ، فتمثال ( صياد السمك ) لروود يتمتع بكل رشاقة تمثال القرن الثامن عشر ، ومثاله الجنائزي عن ( كافينيا ) لا يذكر بتمثال ( هنري الثاني ) في ( سانت دونيس ) .

( ١٠ ) مبنى يدفن فيه عظماء فرنسا .





## رؤيا في القمر

قاموس العمارة الفرنسي من القرن الحادي عشر الى الثامن عشر معينا متحوا منه اشكالا وتعليمات ، وهكذا بنى ( غو ) Gao في عام ( ١٨٤٥ ) كنيسة القديسة ( كلوتيلد ) على الطراز القوطي ، وتكاثر ، على واجهات المنازل الزخارف القوطية المتكررة من اوراق متقوسة وزهور منحوتة ، وواجهه مكشرة ، وعقود متصالية ، وغيرت « المساكن للايجار » الى قصور بندقية الطراز ، وغدت الصالونات ، وغرف الطعام قوطية ، وكانت مساند المقاعد تقلد كوى الكاتدرائيات ، والموائد الاروقة المتموجة .

ولم تكن ( الرومانسية ) كاملة دائما او تامة ، فاعداد بعض الفنانين يمنع عنهم اي تدوير ، حاول ( شاسيرو ) ان يلائم بين شفافية الخط الانقري والعاطفة ، بين الاغراب ولون ( دولاكروا ) وبدأ مصورون آخرون بداية

طرازها قصورا ومنازل منذ نهاية القرن الثامن عشر ، اكيد ان فن ( ويات ) القوطي متحرر نوعا ما ، وصحيح ان تلاميذه او مقلديه ( اتيكسون ) و ( ويلكينز ) و ( سميرك ) لم يكونوا البتة صارمين ، الا ان ( بوجان ) الذي كان في آن واحد مهندسا وكاتبا ، قد زود بسرعة زملاءه بطرز ولوحات ، وعندما اريد اعادة بناء قصر ( ويستمينستر ) في عام ( ١٨٣٤ ) ، شيد قصر البرلمان هذا على طراز قوطي عمودي الخطوط .

وكان انشاء متحف الابنية الفرنسية ، في فرنسا ، ودراسات المؤرخين الكبار امثال ( ارسين دوكمونون ) وانشاء مصلحة الابنية التاريخية والجمعية الفرنسية للآثار ، كل ذلك قد جلب انتباه المهندسين المعماريين الى الفن القوطي ، كما سمحت ترميمات ( لاسوس ) و ( فيوليه لودوك ) بتعرف اجود لهذا الاسلوب ، وكان





فريدريش

رومانسية مثل ( دولاروش ) الذي صور موت الملكة اليزابيت وانتهى به الامر كلاسيكيا ، عندما نفذ بناء مدرسة الفنون الجميلة نصف الدائري ، وهناك رومانسيون مزيغون مثل ( آري شفر ، ) وانتقائيون مثل ( روبير فلوري ) وليس هذا النموذج خاصا بفرنسا اذ يمكن ان نجد روسيا مثل (برولوف) الذي لقيت أعماله ( أيام بومبي الأخيرة ) نجاحا مدهشا ، ومثل ( بروني ) و ( اينفانوف ) خاصة ، ذلك الذي كسا على حواربي المسيح ثيابا بدوية .

ولم يمت تصوير التاريخ ، الذي جعلت منه الرومانسية زي العصر ، مع موت هذه المدرسة الفنية ، فلقد استمر في معالجة الموضوعات القومية ، فنانون امثال ( غالويه ) أو ( ليس ) في بلجيكا ، و ( يروزيك ) في

بوهيميا و ( مونكاسي ) في ( هنغاريا ) ، وبوليتي في ( المانيا ) .

وطبعت هذه الانتقائية ايضا بعضا من النحاتين، والمعماريين ، فلم يعد العصر الوسيط العهد الوحيد الذي يثير فضولهم ، فلقد اوصى من قبل ( بيرسيه ) و ( فوتين ) تلاميذهم بدراسة القصر الفلورانسية . كذلك اعتبر ( دوبان ) بعد عودته من ايطاليا ، رئيس المعماريين الرومانسيين ، وهو نفسه الذي جمع في، مدرسة الفنون الجميلة ، عناصر الرومانسية ، وهو نفسه الذي تذكر في قصر ( بورتاليس ) واجهات كانت قد فتنت خياله عندما كان طالبا داخليا ، وكان لوفوبل في ( اللوفر ) ، وغارنيه في ( الاوبرا ) ورشي هذا الاتجاه، ولم يكن مفهوم ( ويليام تيت ) و ( نورمان شو ) و





ميليس جيانى

ولم تحاول ( الزخارف ) ان تكون عملا شخصيا، فلقد نسجت النماذج البومبوية ، وخشبيات لويس الخامس عشر ، واثاث بول . وكانت حشوات المقاعد وسجف الزينة الانجاز الوحيد الذي خلقتة ، اذا لم تكن تهتم البتة بجمال المادة ، فلم تكن الزينات محفورة في الخشب ، بل مقولة في العجينة ، وحل حديد الصب محل البرونز ، وخشب شجر الاجاص المسود محل الابنوس ، واستيعض عن الذهب بالنحاس ، وهكذا لم تعد ( الرومانسية ) عندما سقطت في ميدان الجمهور سوى تقليد او سرقة ، او اشياء قديمة من سقط المتاع .

( استون ويب ) في انكلترا ، و ( سيمبر وواروت ) في المانيا ، مختلفا عن ذلك .

وعاد معماريون آخرون على امتداد العصور : فبنى ( فودوايه ) في ( مرسيليا ) كاتدرائية كان ترتيب الحجارة المبرقش فيها مستمدا من سين او فروني وواجهاتها الجانبية من الشرق ، وقبتها من فلورانس ، بينما استوحى ( آبادي ) كنيسة القلب الاقدس من بيرفو و ( وانفوليم ) Angoulène واستمر مفهوم العمارة هذا الى وقت متأخر جدا في هذا القرن ، فكاتدرائية ( ويستمينستر ) ، المعزوة الى ( بنتلي ) ( ١٨٩٤ ) تقدم ايضا شاهدا على ذلك .



# الوَهْمُ الأَبَدِي

## فِي فَنِّ

## شِيلْتِيَان

نظار نظاريان

يقول شيلتيان في بعض مذكراته : I انه كان ، في البدء ، قريبا جدا من تجربة الفنان الانكليزي ( اوبري بيردسلي ) في رسم ( الفرافيك ) الا انه وقع فيما بعد تحت تأثير الحركات الطليعية ، وبخاصة المدرسة ( التكعيبية ) مبدعا اولى اعماله الهامة سائرا على هدى قوانين هذه المدرسة .

في عام ( ١٩١٧ ) يضطر الى الهجرة بسبب الحرب الاهلية في ( روسيا ) فيمر من اسطنبول سنة ( ١٩٢٠ ) ومنها الى البلقان حتى يصل الى ( فيينا ) حيث ينتسب الى اكاديمية الفنون الجميلة ، وبعد ذلك تدفعه فنون عصر الكلاسيك والنهضة للانتقال الى روما سنة ( ١٩٢٣ ) وهناك يفتح له مرسما في ( كامبو دي فيوري ) وفي السنوات التالية يعمل بجدية وكثافة اعمال ، وهو يدرس اعمال الاساتذة العظام ، في عام ( ١٩٢٥ ) يقيم اول معرض خاص له في كاليري ( انطون جوليوبرغاليا ) ثم نراه يشترك في البينالي في روما ، ثم في البينالي الـ ( ١٥ ) لمدينة فينيسيا ( البندقية ) .

في عام ( ١٩٢٧ ) ينتقل شيلتيان الى باريز حيث يعرض لوحاته في ( الصالون ) ، كان شيلتان معروفا جدا في ايطاليا ، الا انه ينال اعجاب الجمهور الفني الفرنسي ايضا فيبادر متحلف لوكسمبرج الى شراء لوحته المسماة ( بائعة الزهور ) .

اصبح نجاح الفنان عالميا اذ تنتقل معارضه بين المدن الاوربية فمن مدينة ( لياج ) الى ( بروكسل ) الى ( برلين ) و ( لندن ) و ( نيويورك ) حتى عام ( ١٩٣٢ ) حيث يعود من جديد الى ( ايطاليا ) وقد ثبت حضوره في اهم المعارض الفنية في كل من ( ميلانو ) و ( فلورنسا ) و ( بولونيا ) ومعارض ( البينالي ) في ( فينيسيا ) .

لقد كتبت الموسوعة الايطالية العالية - سيدا - للفن الحديث في جزئها الرابع عن الفنان شيلتيان كما يلي :

في الاول من نيسان عام ( ١٩٨٥ ) ، اغمض عينيه الى الابد في روما الفنان العالمي ( كريكور شيلتيان ) ، بعد ان بنى لنفسه مجدا فنيا قلما يتيسر لفنان في عاصمة الفنون الجميلة ( روما ) ، واصبح فنانا كبيرا من فناني هذا القرن ، لقد نال ( شيلتيان ) اعجاب كبار نقاد الفن في كل من ايطاليا وفرنسا وامريكا والاتحاد السوفياتي ، الخ ولقد دبجت عن فنه الدراسات والمقالات والابحاث ان في كتب خاصة او في الموسوعات الفنية العالية ، او في الصحف اليومية ، والمجلات الفنية ، واقتنت المتاحف العالمية كثيرا من اعماله نذكر منها ، في ( فينيسيا ) و ( ميلانو ) و ( فلورنسا ) و ( باريز ) و ( موسكو ) و ( يريفان ) . ولد شيلتيان سنة ( ١٩٠٠ ) في قرية ( ناخجيوان الجديدة ) قرب مدينة روستوف في روسيا على ضفاف نهر الدون من ابوين ارمنيين ، كان والده محاميا فارسله الى موسكو لاستكمال تعليمه ، ولكن الموهبة دفعت بهذا الطالب الى اهتمامات تختلف عما جاء الى ( موسكو ) من اجله ، رغم معارضة اساتذته ، ولقد خيب املمهم فيه ، لان ولعه في الرسم شغله عن كل شيء اخر ، كان ينفق ساعات النهار وهو يرسم ، حتى اثناء حصص الدروس في الصف ، عاد من موسكو الى روستوف ليشارك في الحياة الفنية وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره ، واخذت اعماله الفنية طريقها الى اهم المعارض التي كانت تقام في هذه المدينة عام ( ١٩١٥ ) .





صورة الفنان

وشيلتيان بصورة خاصة ، يعيد تنظيم الطبيعة والاشياء ، حسب ثقافته وذوقه وقدرته على اعطاء لغة خاصة ، في تكوينات ذات ايقاع منظم كالرياضيات وهي ليست تلخيصا بل انها تحليل وادراك عميق للمهنة وحب صبور وخيال عبثي بناء ، وكل هذه الخواص تعمل على خلق ( المعجزة ) الفنية او ( الخدعة ) التي تستمر عبر العصور مثيرة دهشة رجال الفكر والمختصين بالفن ، كذلك عامة الناس ] .

لقد رسم شيلتيان للمسرح ايضا ، اذ نراه يرسم بخاصة للمسرحية الموسيقية ( فيورنتينو ) كذلك لمسرح ( اسكالا ) في ( ميلانو ) كما انه رسم من بين الاعمال الاوبرالية ( للحرب والسلام ) لبروكوفيف ول ( مافرا ) لاسترافنسكي ، ول ( فيبر ) و ( شوبرت ) كما انه لم يتوان عن تزيين الاعمال الادبية العالمية فقد رسم ( ١١٨ ) رسمة لرواية تولستوي ( انا كلرينا ) . هكذا عمت شهرة اعمال ( شيلتيان ) الفنية فاسرعت جهات عديدة الى اقتناء اعماله وحتى هواة جمع اللوحات فان لديهم مجموعات خاصة من لوحات هذا الفنان ، ففي ( بازيليك ) كنيسة ( قلب العذراء ) في روما ، كما في متاحف ( بركامو ) و ( ميلانو ) و ( الاتحاد السوفياتي ) وفي كاليهات ( باريز ) و ( نيم ) و ( بروكسل ) لقد زين الفنان اكبر صالة في اكبر باخرة ايطالية ( رافائلو ) ، كذلك رسم صورة ( العذراء ) في كنيسة ( اجميازين ) في ارمينيا السوفياتية ، وهي اقدم كنيسة قائمة حتى الان .

كتب احد النقاد التشكيليين بمجلة الفنون في ٦ ايار ( ١٩٤٩ ) بعد اقامة معرض له في باريز ، احدث ضجة كبيرة ، كتب يقول :

- [ من المؤكد حاليا ان اعمال شيلتيان الفنية ، والنجاح الذي لقيه مؤخرا في فرنسا ، فقد بدأت هذه الاعمال تاخذ اهمية خاصة ومعنى خاصا ، رغم الصعوبات التي تحيط بمشاكل الفن في وقتنا هذا ، اذ بدا الفن ياخذ اشكالا جديدة وجهات مختلفة في التعبير عن نفسه ، لقد طرات تغيرات هامة على مشاكل الفن التشكيلي ، وعلى الاراء والمعتقدات المتعلقة بدور العمل الفني ، فقد قام شيلتيان بعمل يعتبر نوعا من التحدي والمعارضة من غير ان يتخذ لنفسه دور رائد لمدرسة ] .

يقول الفنان والناقد التشكيلي المصري ( اونيك اويديسيان ) في موسوعته عن الفنانين الارمن المعاصرين الصادرة بالفرنسية في القاهرة عن فن شيلتيان :

( تفصيل بين الاشكال ، تكوين خاص للاشياء والاشخاص الذين يشكلون مضمون اللوحة ، توزيع اصطناعي للانوار والظلال ، اسلوب صريح في رسم الالبسة والوجوه والايدي ، طابع السكون في حركات

- [ شيلتيان فنان واسع الثقافة ، حاصل على تقنية مثالية ، فهو واسع الانتاج في تنوع ، ان عددا كبيرا من اعماله ينضوي تحت صور ( اللوحات الشخصية ) وله مواضيع رائعة في ( الطبيعة الصامتة ) كذلك له تكوينات لمواضيع دينية ] .

وتستمر الموسوعة في الحديث على لسان الناقد التشكيلي ( بير جراس ) في تعليقه على اسلوب شيلتيان الواقعي حيث يقول :

- [ المثالية عند ( شيلتيان ) هي تجسيد للجمال كما كان يفهمه الفنانون الاقدمون ، والاساتذة الذين كانوا يستلهمون الجمال من الواقع ، يضعونه على مستوى بين ( الميتافيزيكية ) و ( السريالية ) ، فاصلين اياه - اي الجمال - عن كل شيء واضعيفه تحت ضوء سحري ، ليس الرسم الواقعي تقليدا للواقع ، وانما هو ابداع وتقييم لهذا الواقع في جو من الخيال المبدع الاصيل ، الطبيعة ( قاموس كبير ) كما يقول ( دولاكروا ) فكل رسام ينتقي من هذا القاموس الكلمات التي تناسب طبيعته ، ان الفنان الواقعي بشكل عام ،





مدرسة اللصوص

قوة تعبيرية تشكيلية ، استثنائية ، مخترعا المشاهد المصورة ، انه فنان يستحق الثناء ، فهو واحد من اغرب الفنانين في عصرنا ، ان اي رسم سريالي يمتلك الخاصية السريالية يكون واقعا محضا شريطة ان يكون عملا فنيا خالصا .

ان دراسة اعمال شيلتيان تشكل اهتماما لكثير من نقاد الفن . ويوضح بعض العبارات التي اخذت من مقالة متميزة لـ ( والدمار جورج ) التي نشرت كمقدمة لكتاب طبع في ميلانو عام ١٩٤٩ من قبل (الكا)

#### شيلتيان وسحر الواقعية

— [ ان اعمال ( شيلتيان ) تنادي بالنظام ، يمكن مقارنتها بحركة تميل الى التوازن بتأثير عكسي ، تأثير جسم على العضو الانساني ، ولكن التقنيات التي

وتحركات لشخصياته ، واخيرا بعض الملمس الحديدي كل هذا ، يميز لوحات شيلتيان ويجعل صاحبها في عداد اكبر رسامي الفن الحديث ، ان انتماءه الى المدرسة الواقعية لا يجعله اقل من اي مجدد ومبدع آخر . ]

ويستمر في بيان رايه قائلا : ( ... اذن ، فان الواقعية والسريالية هاتين العبارتين تتعارضان ظاهريا ولكنهما يكونان وحدة متكاملة في لوحاته ، وعن هذا يقول : « مارزيانو برناردي » : — يعبر شيلتيان برسوماته عن اللاواقعية بحقيقة ظاهرة — : ان بعض الاغراض التي يعالجها احيانا بطريقة علمية غير قابلة للمناقشة ، فهي تخدع النظر ، وهذا يؤكد الراي السابق .

من الخطا ان يقارن هذا الفن بالتصوير الفوتوغرافي اوليس من المنطق اذن ان يعتبر ( كريكور شيلتيان )





## الموت الذري

يود ( فنانا ) وتفرض هذه الاعمال على المتفرج المشدوه احساسا بضرورة لمسها ، لقد شعر شيلتيان بسأم من مشاهدة الفنانين التجريديين الذين يمعنون في فوضيتهم ، ورفض هذا كله .

ان الشخصين اللذين اوجدا ( المدرسة التكعيبية ) قد تصرفا ضد الفوضى التي كانت سائدة في مرحلة ما ( بعد الانطباعية ) ، ( شيلتيان ) بدوره اراد ان يعيد النظام . فابتدأ بعملية انقاذ وذلك بعمل عكسي . عوضا

يستعملها الفنان تخاطر بخداع الجمهور ، لقد اجبر شيلتيان ، بشكل طبيعي ، على ان يتخلى عن حقيقة الفنانين الوحشين والانطباعيين ، ففي واقع الامر ان هذا التغير السريع ، او هذا الاختزال ، الذي يثبت للرؤية ، احساسا سريعا جدا لا يسمح بالدخول الى عمق الاشياء .

لا تسمح هذه الاعمال بدراستها وتحليلها علميا الا بصعوبة ، كذلك تشريحها ( تشكيليا ) وتجزئتها كما





مدرسة الفن الحديث

التخيل ، ولكنه لا يشكل العنصر الاساسي ولا الموضوع الوحيد في اللوحة .

يعترف فناننا بأن اللون هو العنصر الاساسي في العمل الفني ، انه يضحي بهذا العنصر ولا يجعله تحت تصرف اي عنصر غريب ويحتفظ له بدوره . كل لوحة من لوحاته تمثل عالما صغيرا حيث كل شكل قد وضع في مكانه يعني رمزا ، كل شيء هو خيط وصل .

#### الانطباعية الخداعية

كتب الناقد التشكيلي ( اوغو سبيريتو ) في دليل معرض ( شيلتيان ) الذي اقيم في كاليري ( لباركاتشيا ) في روما عام ( ١٩٧٩ ) يقول :

— [ اذا اردنا ان نميز بدقة معنى فن ( شيلتيان ) فانا لا نستطيع الا ان نجد عنده تعريفا لمثالية في الفن . لقد نشر كتابا عام ١٩٧٦ بعنوان ( التعامل مع الرسم ) حيث يتكلم مثل فيلسوف ولكن دون رغبة منه في ان يكون فيلسوفا ، لقد نجح في توضيح مفهومه للفن بادراك عميق ، لقد كتب سابقا وبخاصة في كتابه ( الرسم الواقعي ) المطبوع في ميلانو سنة ( ١٩٥٦ ) وفي كتابه

من ان يطلق في الفضاء هياكل عظمية لها مفاصل الالعب الميكانيكية ، اراد ان يعيد النظام العظمي ويعطيه احساس الحياة والوزن والكتلة .

هل نستطيع ان نقول أن ( شيلتيان ) مدين للتصوير الفوتوغرافي ، ليست هناك لوحة واحدة من لوحاته هي وثيقة عن رغبة في اختيار الشكل ، فتكويناته لها عظمة الكمال ، انه مهندس حساس .

الطبيعة الصامتة في رسوماته مكونة من اشكال بدائية في متوازيات اضلاع وفي مساحات ، كل هذا يتحقق بالاغراض التي يختارها ، فمن هذه الاغراض : الكتب ، اداة رسم الدائرة ، الخ . . . اذا فان طريقته هي تجريدية ايضا ، عقلانية ، دون اهتمام بالمصورين التكعيبيين ، ويعترف هو بهذا بعيدا عن تقليل اهمية المكتشفات في الفن الحديث ، انه يستعمل بعضا من مكتسباتها .

يؤكد ( شيلتيان ) ان العمل الفني ، ايا كان اسلوبه ، هو خلق عقلائي محض ، انه يعتقد بهذه القاعدة التي لا تقبل اي استثناء لها ، وحسب رايه فان المضمون والشكل في اللوحة يشكلان وحدة طبيعية غير قليلة للانفصال .

ان المشهد يؤدي بشكل آلي الى تشغيل ميكانيكية





الصبا والشيخوخة

كتب شيلتيان بمناسبة اعماله الدينية ، وبخاصة عن لوحته المسماة (( معمودية المسيح )) في دليل معرضه يقول - [ ان لوحتي ( معمودية المسيح ) مع جوقة الملائكة التي تحيط بالمسيح لهي عمل يريد ان يكون متجانسا كسفنونية موسيقية التي تبدأ من ( الانداتا موديراتا ) المعتدلة حتى ( اليفرو مايستوزو ) و ( سولينه ) الى اللون الموحد للملائكة التي وضعت لكي تخلق الجو الصوفي المبالغ ، حتى هذا اللون الموحد يريد ان يعود بالتدرج الى اعلى درجات التقييم اللوني في لوحة ( المعمودية ) ، ان هذا العمل الذي اعطيته ثلاث سنوات من عمري ستوضع في كنيسة ذات مفهوم عالمي ، انه - اي العمل - سوف يجتاز حدود الامكنة ، فيمكنه ان يكون بين مرتفعات توسكانا وقمم الانده ، بين مرتفعات الالب وسهول فرنسا ، في هذا العمل اردت ان ابين خلاصة الايدولوجية ومفهوم الجمال عندي في الفن الواقعي ، لاني اعتقد ، بصورة ثابتة ، ان الفن الواقعي يمثل الطريق الوحيد الذي يقود الى

( واقعية شيلتيان ) المطبوع في ميلانو ايضا سنة ( ١٩٦٨ ) ، يتحدث فيهما عن مفاهيم الواقع والواقعية ، ولكن الآن توضحت هذه المفاهيم اكثر فاكثر بادراك اعظم وتأثير اكبر .

( شيلتيان ) رسام واقعي ، انها الواقعية التي اصبحت مفهوم الفن منذ اقدم جمالياته ، يجب على الفن ان يعطي تصورا للواقع ، او بشكل افضل ان يعطي خداعية الواقع ، فالن ليس نقلا للواقع مثل الصور الفوتوغرافية ، لكنه جوهر الاشياء ، او فكرة الاشياء ، والفكرة يجب الا تظهر قط ، لان العمل الفني يجب ان يظهر بشكل واقعي صرف حتى الرغبة في اللمس ، ههنا تتمثل جمالية شيلتيان في هذا العمل الجديد ( الموت الذري ) ، بوصوله الى اعلى درجات التنبؤ ، انه يجسد ، بشكل عمق وواقعية ، التي هي مثاليته ، ربما يوجد مع هذه المثالية التعبير الخلاق لشيلتيان ويصل الى البرهنة على اسمى تعابير الفن الحديث واكثرها ثورية .





طبيعة صامتة

(( عرس قانا )) حيث البس شخصياته البسة القرن الخامس عشر ، كما فعل ايضا الفنان ( كارافاجيو ) في لوحته ( تعذيب القديس متى ) مع شخصياته بالبة العصر .

يجب ان نستخدم ( المعجزة ) للدخول الى ضمير العالم الحديث لكي نشاهد ( المعجزة ) متوغة في الحياة دون حواجز الزمن .

انني اعرض عملي هذا ليحكم عليه الجمهور في روما الوارثة لملايين الحضارات الانسانية التي استطاعت معرفة القيم الابدية للتعبيرية الخلاقة آملا ان يكون

الخلاص ، والى السمو بالرسم في هذه الازمنة التي تدمر التقاليد العريقة ، ومما يؤسف له ، ان اليوم ، وفي اغلب الحالات ، حتى الرسم الديني قد حاد عن الطريق القائد للتقاليد ، لقد شاهدنا كنائس برسوم تجريدية مشوهة ، والتي ترفض وتدمر المعنى الخالد للحضور الالهي للطبيعة ، رغبتى هي ان اقود من جديد الرسم الديني الى الطريق العالمي مع السمو بالعالم المرئي المخلوق بالابدية الربانية ، مع تحقيق المعجزة ، وانتاج الاسطورة والنصوص لغة ابدية موصلة لانسان اليوم ، كما فعل الفنان (( بابلو فيرونيز )) في لوحات





## فتاة وعمد ثؤلؤ

على وهم الواقع ] .

ان هذا القول لا يحتاج الى تعليقات اخرى لكني تشرح وتوضح ، ليس فقط ، فن شيلتيان ، وانما الفن في كل الازمنة ، والذي يفرض نفسه دائما الى ما وراء حدود الزمن ، أي انه يجتاز الحواجز المادية البحتة والاضاع البيئية والاتجاهات المختلفة في الذوق .

ليس من الخطأ ، على كل حال ، ان نتمق في موضوع الخلق والابداع وفي النظرة الجمالية للفنان ولكن دون ان نبذل خلاصة هذه التحريك وآراء ( شيلتيان ) وحل الفن الى قوانين ومعادلات حيث ان

جهدي هذا مفهوما ومقبولا .

## الوهم الابدي

كتب الناقد الفني ( فرانكو ميليه ) في دليل المعرض الذي اقيم بقصر فينيسيا في روما بين شهري تشرين الثاني وكانون الاول عام ( ١٩٧٠ ) عن شيلتيان تحت عنوان ( الوهم الابدي ) يقول :

— [ يؤكد شيلتيان في القسم الاول من كتابه ( التعامل مع الفن ) على ان ( الهدف الحقيقي ) الوحيد والاسمى للرسم هو ، كان ، وسيكون دوما ، الحصول



الفن ، بالنسبة له ، يبقى ذلك التحول المثالي للتفكير والعمل .

نستطيع ان نجد البرهنة على ( آراء ) وقوانين الخلق العزيزة ، الى شيلتيان في كثير من اعماله التي تشهد على وضعه الفني وتجسده : صور وشخصيات ، طبيعة صامتة ، مشاهد تكوينات لمجموعة من الشخصيات ومشاهد طبيعية ، ان احدث هذه البراهين ، واذا اردنا افضلها ، فاننا نجد في التكوينات الكبير تحت عنوان ( الوهم الابدي ) التي ترمز الى حياة شيلتيان وبحته وجهوده ، واخيرا الى ما غنمه فيما يزيد على الخمسين عاما من العمل الواعي . من الطبيعي التساؤل فيما اذا كان ( اعتقاد ) شيلتيان حول [ الفن مساو لوهم الواقع ] لن يثير ، وبشكل طبيعي ، اسئلة اوسع واكثر دراماتيكية مجبرة ايانا وبتصميم ان نعلن عن وجوب الاختيار بين ( فن الوهم ) او ( وهم الفن ) ، هذا الاختيار الصعب الذي لا يمكن الا ان يضعنا موضع الحيرة .

حول المفهوم الاول ( فن الوهم ) ومن خلال الاجابة ، لا يمكن الا ان نوافق على ان الرسم والنحت وكذلك الادب والشعر والموسيقا يتبع جميعها هدف الشرح لعمل يريد ان يكون بدعة ، وبالنتيجة هي طريقة لستر الحقيقة ، وهذه الرغبة الانسانية امام انظارنا وضمائرنا تمثل الحقيقة ذاتها في شكل مقبول ومرغوب اكثر ، واذا اردنا ، بشكل رمزي ايضا ، بحيث يستطيع كل واحد ، حسب رغبته ، ان يمزق حدود الظواهر القاسية المنفردة واللجوء الى واقع باطني كليل .

هكذا يكف الفن عن ان يكون تقليدا سلبيا للطبيعة حسب الادانة من قبل افلاطون في ( الجمهورية ) بل ينتقل من الجزئي الى كونه عالميا ، من الواقع الى الفكرة ، واهبة ، حسب التصحيح ، من قبل ( آراء ) ارسطو ، صورا لحوادث لم تحصل بالضرورة ولكن ( يمكن ان تحدث ) في عملية تجسيد للواقع خارج نطاق الراي العام ، وبالنتيجة فانه يجلب النفوس الى مستوى عالمي ، وبهذا المعنى فان الفنان يختلف عن المؤرخ ، وكما يقول ارسطو [ لا يحكي عن الجزئيات ولكن ، على العكس ، فانه يتيح حرية للعواطف الدنيوية نفسها ] .

في هذا التلخيص للفن الذي يجسد ، وهذا شكل آخر للقول بان الفن له واجب الالهام ، فان الفنانين ( ينتجون الملامح المفصلة للفرد ، يرسمون الصور الشخصية التي ، وان كان فيها الشبه موجودا فانها اجمل من الحقيقة بكثير ) ، وبهذا الشكل يبدو ان تفكير شيلتيان ورسمه يمثلان ، بشكل مثالي قوافيين الجمال لارسطو ، ففي هذا ( الالهام ) الذي هو « الفن » انه « شيلتيان » فهو يعمل وينتج ، هل سنجد هنا

القول بجراحة ، بان اللوحة ( الوهم الابدي ) قد تصبح كتابة ونقلا لصور اتعبتكم المتابعة ولكن بمفتاح الرسم مع الوصول الى وحدة المكان والزمان والحركة في وسط واع يتكون فيه الشكل الاسلوب .

بخطوات متشابهة ، اذا اردنا ان نعكس السؤال لنحوه الى ( وهم الفن ) فان الاجابة لا يمكن ان تكون الا مشابهة ، وان كانت تبدو ظاهريا مخالفة ، وتبقى المشكلة ، في الواقع ، كلية اي اذا كان الوهم يتضمن الفن فهذا لا يعني ان جميع اشكال الوهم هي عبارة عن واقع جمالي ، ولكن على العكس فان الالوهام التي لها قيمة فنية هي تلك التي تثير ، وكما يؤكد ( ادوموند بورك ) في كتابه ( افكار السمو والجمال ) منظومة او مجموعة عن ( النوعية الايجابية ) للاشياء والاشخاص ، وتنتج اقوى احساس يمكن للنفس ان تشعر به .

يجب ان نشير طبعاً الى ان هذا ممكن في الفن ، يبحث ان الفنان نفسه ، حسب التعليق الصحيح حول الجمالية العليا لـ ( ادوارد دي بروين ) في كتابه ( دراسات حول علم الجمال في العصور الوسطى ) فانه ينتج ( منظما كثيرا من العناصر لخدمة هدف ما ) . هدف يمكن الوصول اليه دون ان يتعد عن واقع ان : ( النفس مع العلة الطبيعية لا يستطيعان عمل شيء من غير تمثيل الخيال ) .

من المتعارف عليه اذا ان وهم الفن ممكن عندما نمتلك ، كما يقال ، نوعاً من ( المبالغة الشكلية ) الذي يحول من المرئي الى الغير مرئي عندما ، حسب المبدأ الذي قاله [ عزيزيو مانيو ] في معرض الدفاع عن الصور المقدسة ، عندما يمكن ( اظهار الغير مرئي بشكل مرئي ) .

اذا فمن اجل فهم ذلك الخفقان الداخلي الذي ، وان كان مغلقا ويتضمن الاشكال المادية الممثلة ، فان الفنان وحده هو الذي ينقلنا الى ما بعد حدود المظاهر البحتة ، بالنظام الذي يستطيع ان يصل اليه ، او الحلم بعيون يقظة ) ان هذه الجملة المشهورة والعزيزة الى جمالية ( ف. د. شيلر ) مكر ( الرومانسية المثالية ) : هذا الحلم الحارس الذي يسمح بان نميز الانسان العادي الضائع في ضباب الليل البهيم عن الانسان الفنان المجد بفعله وخياله في قضية الخلق ، هنا ايضا يدخلنا ( شيلتيان ) بواسطة ادوات الفنية التعبيرية الصامتة المعبرة ، يدخلنا الى عالم خيالي ، ليس عن طريق الصدفة ولا بشكل تقريبي ولكن بقدر واقعي كبير وبشكل قوي جذاب .

وبالنتيجة فان اعتقاد الفنان بان الفن يعادل وهم الواقع ومن اي جانب اردنا ان نعتبر : [ حتى مشكلة فن الوهم او وهم الفن ] . يبقى منطقيا ، غير قابل لسوء الفهم ، وفوق كل شيء فانه تمثيل فريد ، تمثيل





مدرسة الفن الحديث

تقول ان خلاص ( آراء ) يعيشها ( شيلتيان ) بشكل كامل في اعماله الفنية الكثيرة ومن خلال عمله الواعي . ان سعة مجال الرسم تعطينا الوهم بإمكانية التحضن امور الامس واليوم في الوقت نفسه ، ولكن اكثر من ذلك المشاعر والافكار والذكريات والرغبات في متابعتها ، وهذا المجال يمكن ان نصفه بأنه ثلاثي الابعاد ، مشاهد عدة تشكل اجزاء من مشهد واحد ، كما ان الشخصيات المختلفة تلتحم في ابراز ذلك البطل الكبير الذي هو في الحقيقة الانسان دائما ، والذي عرفه ( ليوناردو ) بقوله : [ نوافذ الروح ] وتعني عند شيلتيان اختراق الظروف المختلفة التي تكون في الوقت نفسه ( واقعية وغير واقعية ) ، انسانية ومبالغة ، مرئية وغير مرئية ، وكل هذا بشكل مادي وشكل روحاني ايضا .

يمكن ان يكون مراكز اللوحة مكونا من المرأة التي تجلس خلف الطاولة توزع بطاقات الدخول الى الحفل السينمائي ، ولكن الشخصيات جميعها تعيش حياتها الخاصة ، وفي الوقت نفسه ، فانها تندمج في مناخ الانتظار ، والامل ، في الوهم الذي يهيمن اذا على التكوين الواسع ، هكذا يعيش الجميع ذلك القلق الناتج عن الاستعداد للتذوق ، وحسب الحالة الوجودية والسيكولوجية ، ولكل واحد حصة من الحقيقة ولا يهم اذا كانت الحقيقة ذلك الوهم الابدي لكل يوم ،

يلخص في داخله العلاقة الجدلية الكلية بين الواقع والوهم ، والعكس ، او من الافضل ان نقول ( بين الطبيعي والمبالغ ) .

بهذا المعنى ، فان شيلتيان يتابع مشروعه الحالي في الاتجاه نفسه للفنانين القدامى ، للكلاسيكيين والعصور الوسطى ، لعصر النهضة وللقرن السادس عشر مزيديا في قيمة المفاهيم العظيمة حول فنان عصر النهضة الذي - وكما بين لنا بحق الأورخ ( جوزيه سايتا ) في « عصر النهضة » - يشعر بكونه ( مشابها لله ومشاركاً له ) ولهذا فانه يكثر ، وبشكل غير ثابت ، عدد اعماله فيعمل اذا ذلك الذي لن تستطيع الطبيعة عمله قط ، لانه حر اي الفنان ، لكن الطبيعة ليست حرة ، هذه الحرية التي تكلم عنها ( ليوناردو ) في كتابه الشهير [ التعامل مع الرسم ] فهي لا تعني كونها حكما ولكن على العكس فانها تؤكد بأن ( العمل يجب ان يكون مبنيا على النظرية الجيدة ) لان الرسم هو ( اختراع رفيع يأخذ بعين الاعتبار كل مميزات الشكل عن طريق فلسفة وتنبؤ دقيق ) .

ان اللوحة الكبيرة ( الوهم الابدي ) تمثل وشكل في الحقيقة افضل اعتراف للعلاقة الوطيدة بين النظرية والعمل ، او من الافضل ان نقول : [ تعمق دقيق لبحث ما ، في زمن مثالي ، وتقنية وتنفيذ أي اننا يمكن ان



كل واحد منهم منجذب بالرغبة في الاستمتاع بذلك التحويل القصصي للحياة في الفيلم الكبير الذي يعرض. فقراء أم أغنياء ، صبيان مهملون وفتيات اصحاء ، سادة محترمون وعجائز مرضى ، يجتمع الكل على عتبة المسرح كمن ينتظر حدثا استثنائيا في ساحة البلدة .

تبدو امرأة التذاكر مع ذلك الغموض الذي يلفها ، تبدو كأنها تزيد في الجو حالة الترقب الكاتم للأنفاس ، وليس من الصدفة انها تشبه ، بشكل غريب ، سيدة عجوزا معتادة على ( رؤية البخت ) ووهبت بعض الوهم بواسطة قراءة الكف أو الطالع ، اننا نتواجد نوعا ما في جو من الغموض في حين أن شيئا من السحر يشع من المشهد كله .

يبدو السكون هناك في كثير من الشخصيات ، ولكن الحقيقة ان هناك توتر داخلي ، فذلك السيد المحترم المرسوم في يسار اللوحة ربما يتنبأ ، هذه ( الطاقة الحياتية ) ، فحركة وقورة يبدو كأنه يدعو الجمهور الى عدم الانتال بجانب المدخل ، وشيلتيان نفسه مرسوم بين الجمهور في المجموعة التي على اليسار ، حتى انه هو يريد ان يدعو الجميع ، بحركة من يده ، الى سكون واقور .

هكذا يتبين ان كل شخص يملك الرغبة في تحطيم النظام الظاهر وفي الهر بمن هذا الحيز حيث وضعه الفنان .

وستمر ( فرانكو ميليه ) في تحليلاته لاعمال فناننا فيقول : [ لقد تكلمنا عن « الوهم الابدي » بالمعنى الدنيوي ، أو من الافضل ان نقول : من ناحية الخلاصة المثالية بين الانسانية والمبالغة ، هذه قيم اراد شيلتيان ان يضعها دوما في لوحاته ، وبالاخص في تلك اللوحات التي بذل فيها جهودا كبيرة مثل لوحة ( مدرسة الفن الحديث ) و ( مدرسة اللصوص ) ، ففي هذه اللوحات ايضا جو من الغموض رغم الوضوح في الامور الممثلة : جو من الغموض يجلب المشاهد للعمل وبشكل روحاني لـ ( الهروب من العالم ) ، ان الجانب الجذاب في هذه اللوحات مكون من هذا الامر ، في حين ان الواقع الممثل هو دائما موجود امامنا بكل قواه التعبيرية والتكوينية ، والجوهر فان الكل في ضياع عن سيطرتنا . انه يفتح نفوسنا على مجموعة من المشاهد التأملية والتي هي وهمية كليا ، ان معرفة الرسم ليست هي الانعكاس فقط للقدرة التقنية وانما للروحانية التي تسيطر التهاب الحياة - كأنما في حياة جديدة - للمجتمع وايضا للشخصيات والوسط اللذين يرسمهما الفنان ، وهذا يعني ان الاجساد المصقولة والالبسة والجدران والاعراض وجميع هذه الاشياء فانها تعكس تلك ( الاضاءة ) ذاتها ، الاصل الميتافيزيكي الذي كان يشير

اليه ( بوكانسي ) لربما يعيش في شيلتيان الناضج خلال الاعوام ، ودائما الشاب الذي ولد في بداية هذا القرن في روستوف على ضفاف الدون وقد جاء وهو على علاقة بتجربة موسكو خلال الاعوام ( ١٩٧١ ) - ( ١٩١٩ ) ، جاء ليبلغ بأن هناك حاجة للفصل بين الفن كمفهوم اللغز أو لكي يكون الفن بديلا عن هذا ، ليؤكد بحثا معمقا للحقيقة ، ادرك شيلتيان بسرعة ، بعد ان كان من اوائل التكعيبيين في الطبيعة الروسية ، ادرك بسرعة بوجود حاجة هناك في الفن للخروج على كل المعاني المبطنة ، والاخذ الطريق الواضحة لمتابعة خطى امثلة المعلمين القدامى .

في كتابه ( مغامرتي ) سيرة حياة شيلتيان ، فانه يصف الاحداث الدراماتيكية للثورة ، يلاحظ في برهة معينة بان [ كان الضوء يتناقض ، وكان الجميع يحرسون البيوت على ضوء الشموع الخافتة والذي كان يضمحل بالتدريج ، لم اكن الانجح في همس كلمة لان في عقلي كانت تغلي كل المشاريع الممكنة وجميع برامج الهروب ] .

كان سيتابع وجوده في أوروبا ، في النمسا والمانيا وفرنسا واخيرا في ايطاليا ، لقد اصبح في حقيقة الامر متعطشا باستمرار للضوء لـ ( برنامج الهروب الافضل ) الذي كان يسمح له دوما العمل في اوسع افق .

( الوهم الابدي ) في مجمله ، وفي الدراسات التحضيرية المتعددة هو افضل عطاء رفعه الفنان الى النفس البشرية ، لان الواقع المشاهد والمعاش لا بشكل سلبي ولكن مؤمنا بوجود ضوء غريب يمكن ان يساعد فجأة للخروج من الكهوف التقليدية ، حتى عندما تبدو الالامح والامال وكأنها تحطمت وبشكل نهائي . بعد ان قدمنا آراء النقاد في اعمال هذا الفنان الكبير بقي علينا ان نقول ان شيلتيان لم ينس اصله ولم يتنكر ابني قومه مخدوعا من الاضواء في الغرب ، انه بقي ذلك الانسان الشرقي الاصيل فعبر عن تلك الملامح في لوحاته واعماله وتحت في تعامله مع الآخرين وخير مثال على ذلك ما رواه الفنان ( اونيك اوينسيان ) في موسوعته الفنية باللغة الفرنسية :

- [ في معرض اقيم له في صالة ( اليزيه ) في باريس سنة ( ١٩٤٩ ) زاره السفير الايطالي وقد ارى اعجابه الشديد باعمال ( شيلتيان ) وقال بعد ان صافحه بحرارة :

- ان ايطاليا تفتخر بأن تعتبرك من ابنائها ، اجابه الفتان :

- [ اتني سعيد بتقديركم هذا ، كما انني سعيد في نفس الوقت نفسه ان اكون ابنا بالتبني لاطاليا التي ادين لسمائها الكثير ، ولكن اسمحوا لي أن أقول : انني اومني . ]



# موراندي

على عكس المستقبلين، كرس ( جورجيو موراندي ) مكانا اكبر لفن المتاحف ، ولاحظ بانتباه شديد اعمال الفنانين التوسكان ( ايطاليا ) ، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

وفي اعماله التي رسم فيها ( المناظر الطبيعية ) ، بدت لوحاته متأثرة بتيارات قديمة وحديثة على السواء ، فاعجاب ( موراندي ) الشديد باعمال ( سيزان ) من جهة ، واعمال ( بيرو ديلافرانشيسكا ) من جهة ثانية ، جعلته يتوصل الى نوع من ( الميتافيزيقية ) في اعماله . فلقد وسع ( موراندي ) افقه بدراسة الاعمال التي وصلت الى يديه من ( سورا ) و ( روسو ) و ( رونوار ) وخاصة ( سيزان ) اي تحت تاثير الفنانين الذين عاصروهم او الذين شاهد اعمالهم بالاضافة الى دراسة فناني النهضة الاوائل الذين غنوا نزعتهم نحو ( العزلة ) نحو ( الماضي ) ، فكلا التيارين القديم والحديث فتحا امام ( موراندي ) افاقا جديدة في الرسم الميتافيزيقي .

وهكذا استطاع ( موراندي ) من خلال مروره بالمستقبلين والتكعيبين ان يترجم شعوره الشخصي اخذا ما وجده مناسبا ، ففي عام ( ١٩١٧ ) و ( ١٩١٨ ) اهتم باعمال ( فيراريا ) ودرس اعمال ( كارا ) و ( دي كريكو ) محاولا ترجمتها وتفسيرها بأسلوبه الشخصي يقول لامبرتو فيتالي : [ ان الرسم الميتافيزيقي عند ( موراندي ) قوي ، وغني بالتجارب الهندسية النقية مع حنين الى النهضة الاولى ، وهذا يتمثل في الرسومات التي ظهرت في نفس البرودة التي اشتهر بها ( مازاشيو ) واخيرا ، فهذا التغير لم يكن جذريا وانما تغير طفيف لا يخلو من مواجهة عقلية للشكل تمثلت في طريقة وضع ( الخط ، التشكيل ، الفاتح والفاقد ، التقسيم الجدلي للمساحات والسطوح ) .

ستيفانيا ماساري  
ترجمة: شيرين إيلش

ولد جورجيو ( موراندي ) في بلدة بولونيا الإيطالية عام ( ١٨٩٠ ) ، وعاش سجيما في وحدته ، وعاش مفامراته الفكرية والنفسية بحدّة ، باحثا عن افكار جديدة بفن سن العشرين ، وعندما بدا نشاط المستقبلين Futurists يظهر ويؤثر بعمق على الفن الايطالي ، تابع ( جورجيو موراندي ) بشفف معارضهم ، الا ان طبيعته الهادئة المتأملّة - الذي تقترب من طبع ( براك ) جعلته يتبع اثر التكعيبين ، وفي اعماله الاولى يظهر النسق اللوني ( الموحد اللون ) ، والرمادي ، وهذا سترك اثرا واضحا على اعماله في المستقبل ، وبعد تاثير التكعيبية عام ( ١٩١٦ ) ، اتجه ذوق الفنان لفترة نحو الفن الفرنسي ، فآخذ من الفنانين استخدامهم للبعدين ، بالاضافة الى الطريقة اللطيفة في استخدام الالوان : الازرق الخفيف ، والرمادي ، الزهري والابيض ، ولا نعرف اذا كان ترتيبه الافقي الضوئي الذي اعتمده يعود الى تاثير ( دوران ) ، فهذا ما اعتقده عدد من لوحاته التي تمثل الطبيعة الصامتة ، وذلك بعد عام ( ١٩٢٥ ) ، اي بعد بحثه عن القيم التشكيلية .





طبيعة صامتة  
موراندي

يعتمد الحجم متأثراً بالتكبيين ، كما وأنه ليس له علاقة بالفرنسيين الباحثين عن النقاء ، Puristes للنقاء عند ( موراندي ) أصولاً وجذوراً أخرى ، فما هو طبيعي يتمثل في ( فن موراندي ) من خلال تأملاته في هدوء وحدته ، وإن شعوره التاريخي ليس مصطنعاً ، وإنما غني بالوحدة ، وبالتمسك المتواضع

اهتم ( موراندي ) بالأشياء الطبيعية محاولاً إبرازها بشكل أقل دراماتيكية من ( كارا ) ، ولكن ليس أقل قوة ، أما النقاء الذي يظهر واضحاً في لوحاته فلربما يعود إلى ( العزلة ) ، وهو في الواقع النقاء الذي يبحث عنه : ( أوزيفانت ) و ( لوكوربوزيه ) يقول فيتالي : [ مما لا شك فيه ، أن ( موراندي ) لم





كاكتوس / ١٩١٧



طبيعة صامتة .. موراندي

وهذا يظهر في عدد ليس بالكثير من لوحاته التي انجزها بين عامي ( ١٩١٩ ) و ( ١٩٢١ ) ( نذكر الطبيعة الصامتة عام ( ١٩١٩ ) من مجموعة الونفي ) .  
اذن كانت مدينة ( اريزو ) القريبة من بولونيا حجا متكررا للفنان وعنصرا اساسيا في تطور المفهوم التشكيلي في فنه . فقد اعتمد موراندي على البحث الدؤوب والمتواصل بنية التجديد كما فعل ماتيس وبراك ، وفي اعماله وحدة وانفصال في نفس الوقت ، تقتضيها المراحل المختلفة من حياته ، ومن دخول ( موراندي ) في اصل الاشياء يظهر فهمه لسؤال اساسي : شغل فنان عصره ، وهو ان الشرط الوحيد للدليل الشكلي يكمن في الفعل الذي لا يخلق الاحساس تركت تجربة ( موراندي ) الميتافيزيقية اثرها الواضح في طريقة استخدامه للفاتح والفاقد الذي يحدد الابعاد الثلاثية للوحة : وفي نفس الوقت لم يتعد عن جو الفن التصويري المتمثل في ( القيم التشكيلية ) التي تمثلت في لوحاته .

في عام ( ١٩١٩ ) بدا فن ( موراندي ) يميل نحو اللطافة في ابراز الاشكال الهندسية بالاضافة الى الالوان المستخدمة التي بدأت تميل نحو الرقة .  
و ك ( كارا ) بدا فنه عام ( ١٩٢٠ ) يميل نحو التعبير عن التوافق العقلي ، مع الاحساس ، ففي هذا العام احس الفنان بحاجة الى ادخال عناصر جديدة الى فنه

بمفوض الحقيقة ، والحياة هو النقاء عند موراندي .  
لعل ( موراندي ) هو الفنان الاوربي الوحيد الذي لم ينتابه شعور بضرورة ( العودة الى النظام ) كرد فعل وحنين الى الماضي ، كما فعل ( كارا ) و ( دي كيريكو ) او ( دوران ) ، والانسجام الفراغي الذي يميز ( الطبيعة الصامتة الميتافيزيقية ) في اعماله يظهر تأثير بيرو ديلافرانسيسكا ( من خلال ( الميء والفارغ ) Plein et vide كما وان اعتماد ( موراندي ) على الاشياء البسيطة اليومية ، يدعو الى الاحساس ، كما في المنطق الشعري ، والى التوجه نحو العلاقة بين الطبيعة والعقل ، بين الجمال والحقيقة ، بين مايولده الخيال ، وبين ما يدعو اليه العقل ، بالاضافة الى النظر في داخل الشيء ، وهذا ما ترتاح اليه نفس ( موراندي ) فمن خلال الاشياء الطبيعية استطاع ان يترجم ( موراندي ) حياته الخاصة في فنه .

اما الفنانين الفرنسيين المناصرين للنقاء في اللون ، منهم بنظرنا من كانوا قريين روحيا من ( موراندي ) ومع ما اخذه بطريقة مباشرة من مدينة ( اريزو ) الايطالية ، وفلورنسا وبادوفا ، وذلك من خلال المنظور اللطيف الذي يضيف شعورا بالوحدة والتأمل الشاعر ويون ان نشيء تيار الميتافيزيقية الهندسية عند ( فيرارا ) الذي تآثر بها ( موراندي ) والنفمة القاسية للون الابيض ، الاصفر ، البني والاسود ،



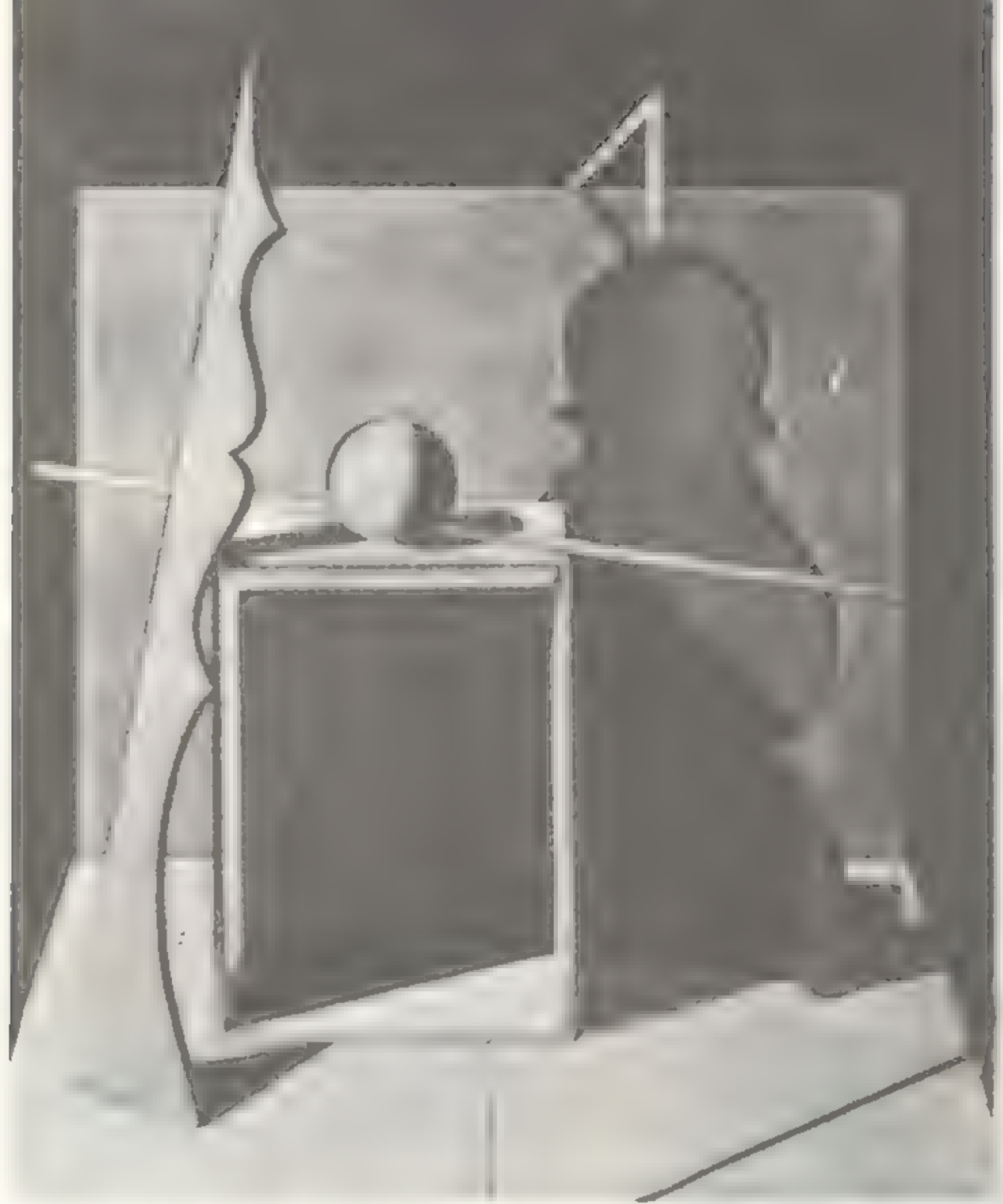


وجه وطبیعة صامتة

وجه وطبیعة صامتة







طبيعة صامتة / ١٩١٩



طبيعة صامتة

أكثر تعقداً من البساطة التي اعتمدها حتى الآن ، ومع أن الأشياء تحتفظ بعنصر التقليد ، إلا أنه باستطاعتها أن تعيش خارج نطاق الحياة اليومية ، انطلاقاً من هذا المفهوم ومن تمسكه بحركة ( الفن التشكيلي ) جاءت أعماله على درجة من الضوء الفريب والفامض فدخل اللون ليس كفعل طبيعي يترجمه الفن عبر أسلوب فكري ، حسب رأي الانطباعيين ، وإنما كحيوية ضمنية في سطح اللوحة ، فالصباغ الذي يكون السطح مشحون بقوة إشعاعية ، كما في بعض أعمال ( سورا ) وبشكل خاص ما يظهره الفريسك الروماني وحتى عندما يعجب موراندي ( بشاردان ) أو ( كورو ) فليس للرجوع إلى الشكل الواقعي التقليدي . وحوالي عام ( ١٩٤٠ ) أخذت عناصر لوحات ( موراندي ) طابعا أكثر فخامة وقيل حينئذ بأن الفنان يرسم الزجاجات كما لو أنها صروحا ، ويستخدم دائما نفس الأشياء ، وهذا ما يؤكد إعجابه بنقائنها ، وببساطتها وهو ما يعبر عنه تشكليا بتوازن يسطح دائما نحو الكمال « المليء والفارغ » وما يميز ( موراندي ) في تلك الفترة هو تجنبه للشكلية Formatisme وهذا ما يجعله يقترب من ( سوتين ) أكثر من ( براك ) مع أن دراساته وأبحاثه تضمنت هذا الأخير .

وفي المناظر الطبيعية التي أنجزها ، وصنع جميع تجاربه في الإبداع الفراغي مع قلق الفنان الوحيد المنعزل والمسؤول في نفس الوقت أمام الحياة ، - في

فترة حرب إسبانية ، وأوروبا - ولهذا نتائج حاسمة ، ولفن ( موراندي ) وطريقة إظهاره للنور يرجع إلى مقدرة استثنائية على فهم التركيب الخارجي وشكل المظاهر واختراع أساليب جديدة لإظهارها ، وكما يعني ( الارتباط ) عند ( بوسان ) و ( سيزان ) ، يعني أيضا لموراندي أن يكون فنه على مستوى عصره وما يحمله مع صعب .

وعلى العكس فتبدي الطبيعة الصامتة عند ( موراندي ) درجات متتابعة بطيئة من التأمل المتواصل .

وتبين اللوحات الـ ( ٢٤ ) في الحفر التي عرضت في هذا العام في معرض الحفر الوطني الإيطالي عددا متجانسا لأعمال موراندي ، وهي تتضمن أعمال الأعوام التي تبدأ من ( ١٩١١ ) وحتى ( ١٩٥٦ ) ، وتحليل لكل لوحة على حدة ، يمكننا أن نلاحظ ، كما يقول ( لامبرتو فيتالي ) : ( وهو الناقد الرسمي لموراندي ) ، [ يوجد علاقات متينة بين العمل الملون والعمل المحفور ، وفي نفس الوقت يحتفظ كل منهما بهوية خاصة ] ، يبحث ( موراندي ) دائما في الطبيعة التي تدخل في تأملاته حول موضوع الضوء ، ويحمل الظل والنور نتيجة رمزية : تظهر المادة والفراغ ، وتبدو الأشياء دليلا لرمز مرئي ، وتظهر زجاجاته ، سامية ، متميزة ، وهي تدل على ذكاء الفنان : وتعطينا صورة حقيقة ثانية هي نتاج تأمل شخصي هي أشياء مألوفة ، أجزاء من خفيفة نراها كل يوم وتجتمع لتخلق شكلا جديدا





طبيعة صامتة  
١٩١٥





طبيعة صامتة من مرسد الفنان موراندي

ومربعات ودوائر ، اهرامات ، ومخروطات ، واشكالا هندسية اخرى ، انا اشعر بتفكير ( غاليليو ) هذا ، وفي اعتقادي ان الاحاسيس والصور التي يقترحها العالم المرئي ، وهو عالم شكلي ، صعبة التعبير ، او لا يمكن التعبير عنها مطلقا ، وهي احاسيس ليس لها اية علاقة ، اولا علاقة غير مباشرة بالحياة اليومية ، بما تحويه من اشكال ، واللوان ، فراغ وضوء ، بالنسبة لي ليس هناك شيء تجريدي ومن جهة ثانية انا مقتنع بان ليس هناك ما هو اكثر سريالية واكثر تجريدية من الواقع نفسه ] .

إذن الواقع هو نقطة الانطلاق ، والبحث تنطلق من الوعي العامل وينتج عن نتائج تشكيلية اكثر نقاء وبفضل التأمل الجاد والعميق لما تعطيه الرؤيا ، ويخضع العنصر الطبيعي للتحليل لانه الاسلوب الوحيد للوصول الى بناء شكل اساسي .

وتظهر في لوحات الحفر Gravure رموزا وتعطي حفرا فراغيا ، وبتصالب الخطوط التي تعطي شكلا يصل الفنان الى جميع الالوان والاطياف كتلك الموجودة في اللوحات الملونة .

يحتفظ ( موراندي ) كثيرا بارتباط الماضي ولكنه لا يتعد كثيرا عن الفكر التجريدي العقلي لوندريان وبول كلي ، فبالنسبة له ، تحمل الاشياء معان وافكارا وتشكل كلا ، وان اعادة تكرارها بطريقة متشابهة يدل على ان المقصود هو الفكرة نفسها اللعب ، يتم عملا تجريديا ، ولكنه يحتفظ بعلاقات نفسية يظهر تحليلها مرآيا متضمنة في الصورة .

يعتمد ( موراندي ) في أعماله على النموذج المكرر ويلج على نفس الموضوع بطريقة رتيبة فيمكن التعبير عن نفس المنظر بطرق عدة ولكن ما يهم هو المضمون النفسي ، والمظاهر التي تعتبر اشكالا تبعا لعلاقات



طبيعة صامتة من مرسد الفنان موراندي

ينبع عن فكر يميل نحو ( التجريد ) ولتلك الاشياء الطبيعية اهمية كبرى عن الفنان كما هي عند ( سيزان ) فهي تظهر المحتويات العاطفية والنفسية التي تقترح الصورة ولا يعيش الشيء في معناه العادي ، ولكنه يتحول الى رمز غني بالمعاني ، ففي أعماله الاولى ( الطبيعة الصامتة ) مثلا التي انجزها بين ( ١٩٢١ ) و ( ١٩٣٠ ) تشير الاشكال المبهمة حاليا بتموجات ضوئية تجعلنا نفكر بما هو غامض في واقعنا .

وتظهر دراسات الفنان التشكيلي ( مثلا عام ١٩٢٤ ) وفي ١٩٤٦ حيث تظهر الاشكال الهندسية المتضمنة المستطيل ، والدائرة والمربع ، وهذا لا يعني ابدا ان ( موراندي ) يخترع اشكالا جديدة ، ولكنه يصل الى ابداع مستقل ، ذلك ان تفكيره يخضع كل ما يراه لتغيير عميق . ] .

ذلك اثر لما استفاده من القرن الخامس عشر حيث تتوضع الاشياء في الفراغ تبعا لفائدة ( النسب الالهية ) والتي تشبه الى حد بعيد ( النسبة الذهبية ) الذي يستخدمه كارا ، وذلك نتيجة لدراسته اعمال ( باولو دونا تيللو ) و ( بيرو ديلا فرانشيسكا ) بالاضافة الى ( جيوتو ) ، فلقد رجع ( كارا ) الى اعمالهم يبحث من خلالها عن ( القيم التكميلية ) ليكتشف علاقة بين الفراغ المتمثل في الهندسة الاقليدية ، وبين الرؤيا بقيمها الانسانية ، بالاضافة الى الالوان الذهنية المستخدمة في انشاء وتقسيم المساحات .

تظهر الحقيقة عبر انسجام تظهر فيه الاشكال الهندسية جميعها ، ومن المهم هنا ان نتذكر قول ( موراندي ) في مقابلة اجراها في ( ٢٥ ) نيسان عام ( ١٩٥٧ ) - [ درج غاليليو على التذكير بان كتاب الفلسفة الحقيقي ، كتاب الطبيعة ، كتب بلغة مختلفة عن لغتنا وابجديتنا ، فالحروف كانت مثلثات ،





منظر .. موراندي

محور بحث الفن الحديث : ففي مقال حول الشكل يقول ( كاندينسكي ) [ هو ( تجريد ) كبير و ( واقعية ) كبيرة . فمن جهة توجد الروح الحية التي تعطي الاشياء احساسا وهي موجودة في اعمال ( موراندي ) الذي لا ينقطع ابدا عن اتصاله بالواقع ففي نفسه نزعة دائمة نحو المنظور ، وطريقة نحو الهدم والبناء ، للمعطيات الواقعية والوصول الى النفاذ الى الواقع نفسه ] ومن جهة ثانية ، البحث عن المطلق الشكلي يدعو بالضرورة الى اعتناق شكل هندسي مثلا ، في عدد من اعماله التي تمثل ( طبيعة صامتة ) رسم عام ( ١٩٤٦ ) رسما مستخدما اشكالا في دائرة ، في محاولة للوصول الى فكرة الفضاء وجمعها مع بعضها بالنسبة للتركيب العام ، في عدد من ( الطبيعة الصامتة ) التي انجزها عام ( ١٩٥٤ ) يظهر الاحجام في سطوح غير محددة بالخطوط المستقيمة المتعامدة ، او يستخدم ما يستعمل في التصوير من وضع الاشياء بعيدا عن حقل الرؤيا وذلك لبدء خيالا يسخر بعيدا عن العناصر الطبيعية الصامتة .

وهكذا فتح ( موراندي ) عبر بحثه عما هو داخل الشيء الفيزيائي المحسوس المجال امام ( حقيقة ثانية ) اكثر عمقا هي الميتافيزيقية التي تبرز الحقيقة كحلما وليس العكس بالعكس ، وفي بساطة الاشياء الطبيعية وجد موراندي وضع اسمى من وضع الانسان ، وضعاً يكن فيه سر الفن .

الضوء يتبين كل ما هو غامض في الحقيقة فكل شيء يتناقض مع نفسه ويمكن ان يظهر على عكس صورته للظلال نفس لقاء الاجسام ، وللاجسام نفس صفاء الظلال .

اذن عن طريق تحليل واضح ومتعمق للحقيقة ، يتوصل ( موراندي ) الى اعادة خلقها ، وما يميز هذا الفنان عن غيره هو تمسكه الكامل بالمعطيات الحقيقية ، تتغير الاشكال الى خطوط مستقيمة او منحنية مقترحة ، فضاء بلا نهاية يحولها الفنان بتفكيره الى اشياء ملموسة ، من جهة تعكس قطعة النحاس التي يضع عليها الفنان رسوماته وافكاره ، فما ينقشه على قطعة النحاس يشبه طريقه تشكيل ( الفكرة ) ، فالنفس بالنسبة له هو الترجمة المرئية لما هو في اساسه عقلي فالاشياء هي اجراء عن الحقيقة تجتمع مع بعضها لتعطي شكلا جديدا فكريا وتصبح عندئذ ( اشارات لرموز لفوية مستقلة ) .

تتحول السطوح التي يحضر عليها موراندي رسوماته والتي يتابع فيها باستمرار عمل الحموض عليها الى قطعة مليئة بالاشارات وتظهر كنقطة في فضاء تعمل فيها القوى المتناقضة على طريقة المنيء والفارغ . السالب والموجب ، الضوء والظل ، وما يفيب هو التطور ، تشكل الصورة وعناصر لفتها . ويصل هذا البحث الى تركيب ذو قطبين هو



# فرانسيس بيكون

## في معرضه الشامل

هيوز  
ترجمة وتوفيق الأسدي

المتين ، لم يحدث مثل هذا ليكون الذي من شأنه أن يصرف بالزوار قارص كل ما رسم في القرن العشرين ، قيل عنه أنه معجب بجياكوميتي وبيكاسو ، أنه أبدى قليلا من الاحترام لبعض الفنانين الآخرين وهم قلة ، ولكن حس العزلة لديه رهيب جداً ، هناك شعار لأحدى الأسر الأرستقراطية الفرنسية يقول - [ لا يمكنني أن أكون ملكاً ، ولا أتنازل أن أكون أميراً فأننا من آل روهان ] ، وهذا ما ينطبق على ( بيكون ) ضمن رسامي القرن العشرين .

قاموس الصور البيكونية شهير جداً ، ومن أكثر عناصره شهرة لوحة البابا الصارخ ، الناهض ملطخاً من سواد أشبه ، بجبله خارجية تخص آكلي اللحوم ، وعرشه محدد بنهايتي برج ذهبيتين ، وكله محاط بقفص تخطيطي غير واضح ، وهي شبيهة إلى حد كبير بلوحة لفيلاسكينز رسمها للبابا ( انوسنت العاشر ) وموجودة ضمن ( مجموعة دوريا ) في روما ، ولكن ( بيكون ) ينكر تماماً أنه رأى هذه اللوحة من قبل .

كما نجد في لوحات بيكون موتيفات عديدة : الصلب مثلاً ، والشخص ذوو الحداث المتشبهون بشيء ما والممددون على حامل رسم الرسام أو مناضد العمليات الجراحية ، اللوحات الشخصية المشوهة ، وعمليات الطعن بالأدوات الحادة ، الاختراقات ، « أرواح » اسخليوس المنتقمة المثبتة فوق زجاج النوافذ ، وتحول اللحم البشري إلى لحم للاكل ، والانف إلى فم ، والفك إلى فك حيواني ، والفم إلى نوع من الفوهة متعددة الأغراض ذات أضراس طاحنة قاتلة ، وكلها تطمح إلى أن تكون أشبه شيء بالوثيقة ، لقد قيل لنا مراراً وتكراراً هنا أن هذه هي الحدود الخارجية

افتتح في حزيران الماضي في انكلترا ثاني معرض شامل للفنان الكبير ( فرانسيس بيكون ) ، وكان الأول قد افتتح منذ ثلاثة وعشرين عاماً خلت ، هذا ويدعي بعض النقاد البريطانيين أنه أعظم رسام في العالم الآن ، كما يقول بعضهم الآخر ، أنه أفضل رسام عرفته بريطانيا منذ ( تورنر ) .

بعض الفن عبارة عن ورق جدران ، أما فن ( بيكون ) فهو الورق اللاصق الخاص بقتل الذباب ، والذي التصقت به عدد من المطالبات لا تحصى ! فعلى مدى أربعين عاماً جذب فنه المديح الشديد والافتراءات المبالغ بها ، هناك الكثير من الناس الذين يرون عمله على أنه ذو أسلوب ثلجي وحسي في الآن ذاته ، أنه ذلك النوع من الفنانين الذين يثير عمله الإعجاب وليس الافتنان بالآخرى . لم يعرف بيكون ذلك التطور المألوف الذي يمر به الفنانون الكبار في سن الكهولة ، حيث يتحولون إلى شخصيات أبوية كبيرة يرتون على اكتاف الفنانين الصغار ويستغرق في ذكريات الشباب ضمن الخريف الرقيق الذي يعيشونه ، متذكّرين أندادهم





فرايسيس بيكون / شكل /

لك عبر العقل مباشرة ، ما الذي يدور حوله هذا الشكل بينما يقوم الشكل غير التوضيحي بالتأثير على الاحساس اولا ثم يتسرب ببطء عائدا الى الواقعة . ) ان جوهر الاختلاف بين شخوص ( بيكون ) وشخوص الفن التعبيري هو ان شخوصه لا تتوسل الشفقة ، انها ليست مثيرة للشفقة ، ولا تحاول ان تناديك لتدخل الى حيزها ، كل شيء فيما ينسبط من حالة الالتفاف في صمت وذلك على الجانب الآخر من الحائط الزجاجي ، ( ربما يصر بيكون لهذا السبب على ان يضع اكبر لوحاته خلف زجاج ، فمن شأن هذا ان يجعل العزل واقعيًا ، او شديد الحرفية احيانا ، اذ يتحول الزجاج الى عنصر ، بل حتى الى نوع من الكولاج . ) ، تقول مؤرخة الفنون ( دون آدز ) ان هناك الكثير من التشابه بين رؤيا بيكون للقضايا الانسانية ورؤيا المريض بالنورستانيا او النهك العصبي ، مع تلميحات غير

القصى للمدرسة التعبيرية : هذه هي امارات الغربة المتشائمة التي وصلت اليها الصورة البشرية بسبب ذلك التاريخ الطويل من المعاناة الجماعية ، لقد انفجرت النفس الجماعية للبشر داخليا ، مخلفة وراءها اللحم الفردي الضبابي المغم على نحو بشع ، هذا « وتعكس » هذه اللوحات الرعب ، ان قوتها الكامنة في عكس الصورة كمرآة ، انها حكايات ، رغم انها ليست دائما حكايات واضحة مقروءة .

يرفض ( بيكون ) وجهة النظر هذه تماما فهو لا يرى نفسه كتعبيري بل كواقعي يراهن بنتيجة فنه على تعارض بين العقل ( الاوامر ، التذكر ، ضرب المثل ) والحس ، لا تحاول لوحاته ان تروي لنا حكايات بل ان تفرض نفسها على النظام العصبي للمشاهد ، وتعرض عليه كما يقول بيكون نفسه ، [ الاحساس دون الملل الذي يسببه نقله ] ، وقال مرة [ ينقل الشكل التوضيحي





فرانسيس بيكون شكل /

### لتلطف الكفن القاسي الملوث الشرف . «

★

ذلك « الشخص عديم الخصائص » هو بالطبع شخصية رئيسية لدى بيكون .  
ان الامر الغريب حقا في أسلوبه الرمزي هو انه يستطيع ان يكون دقيقا وفي الآن ذاته غير ممكن الامساك به ، فتشويباته للوجه والاعضاء تحمل علاقة ضئيلة بأي شيء سبق للرسمين ان فعلوه بالجسد البشري منذ « سيزان » ، الاشكال يتحكم بها الخلع : فهي تلطف جانبيا وهي تدور حول نفسها ، ليس كتتابع الحقائق المعروضة ، والسطوح الشفافة في التكميلية ، بل كأنها مرت ببعض التدابير النهائية المرسلة ضمن رسالة ما ، يحتفظ شكلها بتكامل عنيده ، انه النتيجة الدقيقة لحركة مفاجئة ، ومع بداية الستينات وحتى

واضحة الى اعمال ( ت . س . اليوت ) الاولى : مزيج سينمائي سريع القطع لـ « توق الى الميثولوجيا الكلاسيكية » ، وحدة السلوك المعاصر ، وتهديد الامرئي واندلاع العنف العرضي ، بعض ابيات اليوت الشعرية بيكونية جدا ، خذوا مثلا قصيدة ( سويني بين العنادل ) .

— « المضيف مع شخص عديم الخصائص يتحادثان عند الباب على حدة ،  
العنادل تفني قرب  
دير القلب المقدس ،

★

وقد غنت ضمن الخشب الدموي  
حين صرخ اغا ممنون عاليا  
وترك نخالته السائلة تسقط





شكل جالس .. / بيكون /

و ( جياكوميتي ) انه يكسر حلقة التوقع التشاؤمي بأن يمضي بشخصه ، وهي بعد نماذج أولية ، الى ميادين العظمة ، وذلك من وراء نطاقات هذه الشخص في الفن السابق على ( بيكون ) عرفنا مجموعة من الرموز الكلاسيكية الخاصة بالطاقة الحيوية والرثاء ، أما نقطة انطلاق ( بيكون ) فهي أقل جزماً : صور لأجساد بيضاء مجهولة الاسم ، توحى بالرهابية ، لقطة لقرود من فصيلة البابون ، أو لاعب كرة قدم في حركة ضبابية ، أو حارس مرمى لعبة الكريكت يمسح الكرة على جدول الشجر ، والوجه المدمى لمربية الاطفال على درج مدينة ( اوديسيا ) في فيلم أيزنشتاين ( المدرعة تواتمكين ) ونظاراتها منحرفة ، مثل هذه الصور وغيرها تبدأ كمفاتيح ، كثقوب في النسيج الاجتماعي ، ثم يتم التعامل معها تدريجياً لتتحول الى (رموز) ان العدسات

منتصفها ، وهي الفترة التي بدأ يرسم فيها اللوحات العظيمة ذات المفاصل الثلاثة ، وحين هجر ( بيكون ) الاستغاثات ( الشبحية ) الكامدة للوجه التي استعملها في لوحاته التي تمثل ( البابوات ) ورجال الاعمال المحجوزين في أقفاص ، وبدأت شخصه تجسد قوة تشكيلية هائلة ، في بعض الاحيان تبدو هذه المخلوقات المعقودة في اوضاع متعارضة وكأنها يائسة تماماً ، ولكن هناك لحظات أخرى لا يبدو فيها التلطخ والتعقيد اللحمي مصوراً بل هو معاد تركيبه ضمن الثنيات السميكة وخطوط الالوان الزيتية ، وتتخذ كثافة مأساوية اقرب الى أسلوب ميكلانجلو منها الى أساليب المدارس الحديثة ، ومن بين الفنانين الذين حاولوا في القرن الماضي تمثيل داخلية الجسد ، فان ( بيكون ) يتمتع بمكانة عالية ، مع كل من ( شيله ) و ( كوكوشكا )





ثلاثية أيار - حزيران / يكون

على الصدفة ، ولكن يبدو انها اثرت على حياته ( انه مقامر اصيل ، مدمن على المخمل الاخضر ) ، اكثر مما هو مدمن على فنه ، يمكن للمرء ان يقول ان الافشاء الهتافي للون الابيض في لوحة مثل ( دراستان للوحة لجورج داير ١٩٦٨ ) امر يتعلق بالصدفة ، ولكن مثل هذه الصدفة امر تمكن معالجته بسهولة مع الممارسة ، كما تتناسب مع المنحنيات الاخرى في اللوحة ( مثل ظهر الكرسي في الصورة التي ضمن الصورة الى اليسار ) ، والحقيقة هي ان يكون الذي نراه هذه المرة في معرضه الجديد يشترك في امور كثيرة مع كبار الفنانين القدماء ومع الفن المعاصر ، يكتسب اللون الزيتي كملا رائعا عندما يتحول الى لحم انساني . يفكر المرء هنا بالنور اللامع ، بالرسم ( البندقي ) الاحمر بين فرجتين من نسيج حي ، مثل هذا السطح من اللون الزيتي جزء من العمل المتعلق بنقل الاحاسيس ، وليس المقترحات ، وهو ليس سخيا على نحو عاطل وليس جنسيا « على نحو ساخر » ، ولكن الشيء الذي لا يستطيع ان ينجزه هو تثبيت الفصل بين شخوص ( يكون ) وخلفياتها ، التعارض بين هذين : التشكيلية الكثيفة للشخوص والتكلف السطحي للفرف والفراغات التي يقوم ضمنها الشخوص بالتشنج



جزء من لوحة / يكون

الاهليلجية لنظارات مربية اطفال اوديسيا مثلا تتحول الى اهليلج اكبر ، دون وجه خلفها : كعلامات تنقيط تفرض على المرء ان ينظر ، فهي تراص لوحة ( السبعينات ) ان مصارعي لوحات ( مايريدج ) يتحولون لدى يكون الى رموز لمعركة جنسية ، ولكنها ترمي بعيدا بالهدف الوثائقي ، وهي ان تفعل ذلك تفتح الطريق امام حوار جديد للشخوص ، وحين تدافع بالقوة بواسطة عاطفة قوية - كما في اللوحة الثلاثية ايار - حزيران ١٩٧٣ - التي تحتفل بذكرى انتحار صديقه ( جورج داير ) في فندق باريسي قبل ذلك بعامين ، فان الصور ( المسببة للصدمة ) لدى يكون تسمو الى طبقة التفجع العظيم : انها تعيدنا الى الماضي الكلاسيكي ، ولكن الى رخصياته بل الى تضحياته . ولن يكون اي من هذا ممكنا دون تمكن ( يكون ) من الجانب الحسي للوحة ، لقد قيل الكثير عن اعتماده





الجزء الاوسط من الثلاثية

فنان اكراهي سيموت دون ورثة ، لا يمكن لاحد ان يقلد يكون دون ان يبدو غيبا ، ولكن ان نتجاهل يكون : هذا لعمرى امر مستهجن ، فليس هناك فنان آخر حي عرض بكل هذا الوضوح الذي لا هوادة فيه التوترات والتناقضات التي تحيط بكل الجهود الرامية الى مشاهدة — ان لم نقل رسم — الجسد البشري في عصر التصوير الفوتوغرافي .

هو الذي يعطينا شحنة ( التوضيح ) ، انها لن ترحل نهائيا ، لان ( يكون ) نادرا ما يستطيع ان ينشئ حقل اللوحة بأكمله على انه بنية متناسقة ، وكل جزء منها يمارس ضغطا ضروريا على الجزء التالي ، ينظر المرء الى الشخص وليس الى الخلفية .  
ومن هنا الخاصية المسرحية لمحاولاته الفاشلة ، ولكن ، شان محاولاته الناجحة فهذه ايضا من عمل



# الحفر الفائر والحفر على الخشب

## حياة

## بولونيا

د. عبد الكريم فرج

ان سطوح محفوراتها أشبه بالنحت النافر ، وهكذا يفتني السطح الجرافيكي من خلال تعدد وتنوع هذه السطوح النافرة ، وبهدف الوصول الى هذا ، صنعت احبارها للطباعة بنفسها تحفر خطوطها بالحمض لتتحول الى اخاديد ، تطبع فوقها تقنيات الليليوم والخشب عدة مرات ، حتى تصل الى مبتغاها المطلوب . والفنان الموازي لسابقته ، رغم اعتماده على نوع واحد من التقنية الفائرة ( طريقة المظلم المنير ) هو الفنان ( تاديوش ياتسكوفسكي ) ، والذي قال ما معناه : انني استنبط الحقائق من قلب اللون الاسود ، وجميع اشكالي مغلفة بقشرة سوداء ، وعليّ أن افك اسرارها واطلق سراحها ، ومن هنا اتجه الى تثليم سطح المعدن بأداة خاصة ، ومن ثم لجأ الى عملية الحك والتلميس ، ليستنبط اشكاله النهائية ، ورغم ان هذه التقنية معروفة بالتاريخ منذ القرن الثامن عشر في بريطانيا وفرنسا والمانيا ، وكان أكثر استخدامها لعملية نسخ الاعمال الفنية ، ولكن الفنان البولوني المذكور استخدمها لأغراض تعبيرية وتشكيلية بحتة ، وهنا اخذت شكلها الخاص المتميز في اعماله .

ومن الطرق الفريدة ايضا الطريقة التي استخدمها الفنان البولوني المعاصر ( برومان أوباوكا ) والتي تعتمد على نقل صورة فوتوغرافية على سطح نحاسي بوسائل فوتوغرافية ، ثم حفرها حفرًا يدويًا بطريقة حمض الأزوت الكثيف حفرًا غائرًا عميقًا ، وقد استخدم لتكويناته هذه رموزًا محددة تكبر أو تصغر مع تكرارها على سطح الصفيحة المعدنية ، يحصل الفنان بنتيجة ذلك على سطح غائر مجاور لسطح نافر يمكن طبعها بالطريقة النافرة أو الطريقة الفائرة حسب طريقة التحجير للسطح المحفور ، والفكرة هذه شائعة في سطوح التقنيات الجرافيكية الحديثة ، وقد بنديء باستعمالها في النصف الثاني من القرن العشرين ، غير ان الفنان

ان الشيء الهام في هذه المرحلة هو الشخصية الجديدة التي امتاز بها الحفر البولوني الفائر ، وهذا التمييز اذا أرجعناه الى اصوله ، نجده ، مزيجًا من اصداء مرحلة بولونيا الفتية ( الحداثة ) ، والتي تمثلت بنهوض ثقافي كبير وشامل وانصبت فيها تيارات الفن الاوربي بكاملها تقريبًا ، اضافة الى المبادرات الجريئة في تسخير خامات جديدة للحفر على الزجاج ، والجلد وما يتبعها من تقنيات مبدعة ، كل ذلك مع استمرارية لخصائص فن مرحلة بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، والتي تميزت ايضا باحتدام صراع التجارب التقنية لخلق نهج بولوني قومي في مجال الحفر الفائر ، اعتمد على مزج جميع انواع التقنيات احيانًا على سطح واحد ، يمزج الفنان الطباعة الحجرية مع الحفر النافر ( حفر الخشب ) مع انواع الحفر الفائر الاخرى كالماء القزى ، وصبغة الماء والمنقاش ، والمظلم المنير ، والكولاج ، وكثيرًا ما استعملت هذه التقنيات كلها او بعضها في سطح جرافيكي ولصياغة لوحة واحدة ، ويتضح ذلك في اعمال الفنانة ( هالينا خروستوفسكا ) ، والتي تقول : [ انني ارسم واحفر لأترك سطحًا نافرًا بعد الطباعة يستطيع ان يقرأه حتى الانسان الاعمى من خلال امرار اصابعه وتحسس الملصق التقنوي ] .





فيسبائسكي طفلة  
/حفر/

استخدمها بهذه الثنائية للأغراض التعبيرية ، اذ لم يكتف الفنان بطبع الصورة على المعدن بالطرق الكيميائية الفوتوغرافية ، بل صنع منها طاقة تعبيرية جديدة عن طريق استخدام الرمز بطريقة الحفر ذاتها ، وقد توصل الى خلق نسيج لا متناه من الاشكال الحاضرة وبذلك خلق مفهوما جديدا للسطح الفرايفيكي ومن الفنانين الذين تميزت أعمالهم بروح الشعر والموسيقى الفنان ( انجي روجينسكي ) الذي اشتهر باستخدام طريقة السكر المذاب بالحبر في الحفر الفلتر . وقد أغنى الحفر البولوني الحديث وكتب عنه النقاد الشيء الكثير وقد اوصف بعضهم أعماله بأنها ( شعر في

الرسم ) والآخر وصفها بأنها ( موسيقى في الحفر ) وثالث قال ( انها من النوع السهل الممتنع ) . فالمرحلة الحديثة في تطور تقنيات الحفر الفائر في بولندا واكبت بشكل طبيعي الصراعات الطبقيّة الحادة في العالم ، والصراعات العالية من اجل العدالة ورفع الظلم وعبر الحفار البولوني عن ذلك بلغة عالمية ، اخذت ترسم شكلا موحدًا هو النزوع نحو الحرية في التعبير وايتكار وسائل لم تكن معروفة من قبل في عالم الحفر ، ولناخذ على ذلك مثالا الفنان م ( فيمان ) الذي اشتهر بسلسلة أعماله تحت عنوان ( راكب العجلة ) . صور فيها الانسان منهمكا للدرجة الانهالك في





يا بوتشنسكي / حفر /

القديم والجديد ، وبالتحديد تأكيد الموقف الراقص للقواعد والأسس الجامدة من حيث التقنية ، والتكوين من جهة ، ومن جهة أخرى أخذ يتضح النهج القومي

في الفن لخلق ( مدرسة بولونية ) ، تحمل خصائص ذاتية متميزة عن التيارات الوافدة ، إليها ، من

الخارج ، وفي مجال ( الحفر على الخشب ) على وجه الخصوص اتجه البحث التشكيلي بشكل واضح نحو التجارب المحلية المتمثلة تحديداً في الفن الشعبي وخصوصاً فن الحفر البولوني على الخشب .

وبعد ( الحرب العالمية الأولى ) حصلت بولندا على استقلالها وتقدمت الأبحاث التشكيلية في الفن ، وأصبحت عاصمة البلاد ( وارسو ) مركزاً أساسياً للحركات والتجمعات الفنية ، وتشعبت طرائق البحث الفني ، وأصبح الشيء الهام في البحث التشكيلي منصبا على الشكل وتركيب اللوحة .

في عام ( ١٩٢٥ ) وبمبادرة الفنان ( فواد سواف سكوتشيلاس ) تشكلت جمعية اسمها ( جمعية الحفر ) وكان عدد مؤسسيها آنذاك أحد

التعامل مع هذه العجلة المأمونة والتي كانت تصرعه حيناً ويصرعها حيناً آخر ، يمتطيها مرة لتتفكك بين يديه مرات أخرى ، لكنه وهو في عراكه مع هذه العجلة كان دوماً في صراع مع قوى أخرى تأتي من خلال المدنية المعاصرة والتي تطفئ عليه ، وعلى العجلة بأن واحد ، وترابطهما بسلاسل وقيود وتحجب عنه الرؤيا في بعض الأحيان ، وقد مثل بذلك مجموعة الكواكب والقيود التي خلقها الإنسان بنفسه حتى تطورت وأصبحت وبالا على ذات الإنسان ، وتركته في معركة لا تنتهي ضد الأشياء التي أوجدها .

وبهذه الصورة أكون قد أقيت بعض الضوء على الفنانين البولونيين الحديثين ، ولكني لم أتكلم بالطبع عنهم جميعاً أخذاً بعين الاعتبار الاتجاهات التي شكلت تيارات واضحة في الصيغة المعاصرة والحديثة للحفر البولوني الفائر .

#### فن الحفر على الخشب :

دخل فن الحفر عموماً مرحلة بين الحربين العالميتين في بولونيا بروح مليئة بالحماس والتوجه نحو الابتكار ، والشيء الجديد في هذه المرحلة هو احتدام الصراع بين





یانکیفیتش  
/حفر/



فیتشونوفسکی  
/حفر/





فیتشوکوفسکی  
/حفر/



ماکوفسکی  
/حفر/





شيد نيتسكي / حفر /

شيد نيتسكي / حفر /



عشر فنانا ، وكانوا من جيل الشباب ومن جيل الكهول ومعظمهم من خريجي المدرسة الفنية في ( وارسو ) لم يكن لهذه الجمعية برنامج محدد ، إنما الذي يجمع بين أفرادها الحماس الشديد للحفر على الخشب ، والبحث في الفن عن أسلوب قومي بولوني يميز أعمالهم ، ولك كانت أبحاثهم التشكيلية متعددة ومختلفة المستويات ، غير أن الفنان الذي برز من بينهم وتميزت أعماله بالتفرد والخصوصية كان الفنان ( ف . سكوتشيلاس ) حتى أن الجمعية ارتبطت باسمه وأصبح كافيا أن نقول ( مدرسة سكوتشيلاس ) حتى ندل على الجمعية المذكورة أي :

جمعية الحفر الفني ، لقد تمثل نشاط هذه الجمعية في العمل المستمر وإقامة المعارض الفنية ، فقد قدم هؤلاء الفنانين نموذجا لحفر الخشب البولوني في معرضهم الذي أقيم في عام ( ١٩٤٦ ) في صالون ( جارلينسكي ) وفي معرضهم الثاني عام ( ١٩٢٩ ) في ( النادي الفني البولوني ) وحمل هذا المعرض اسم معرض جمعية الفنانين الحفارين على الخشب ، وقد كتب مقدمة هذا المعرض الفنان ( ف . سكوتشيلاس ) : وكتب جملة شهيرة في هذه المقدمة قال : [ الشجرة أقرب مادة للعمل الفني وإلى قلب الإنسان البولوني ] وكان يقصد بالشجرة مادة الخشب الذي يحفر عليه الفنان كما أن هذه العبارة أن دلت على شيء فإنما تدل على مدى الحماس والتوق لأن ينفذ الحفارون أعمالهم بواسطة الحفر الفني على الخشب .

وقد كتب نقاد كثيرون عن هذا المعرض ومن أشهرهم ( ت . ياليتا ) فقد قال : [ في كل الأعمال المعروضة لا أجد عملا وضيع المستوى أو حيادي المفهوم ، أنه معرض ممتع ، جديد ، خرج مباشرة من مشاعر أصحابه ، حصيلة جهد كثير الشراء ، وقال عنه الناقد ( م . ستيرلينغ ) : [ أنه أفضل معرض في هذا الفصل ولا يضم أعمالا زائدة عن الحاجة ، كل الأعمال لها شخصية تقنية متكاملة وتحمل صبغة ذاتية عميقة تعطي مثلاً حياً على أهمية الحفر على الخشب .

لقد كانت مبادرة الفنان ( سكوتشيلاس ) في تشكيل هذه الجمعية الفنية على درجة من الأهمية ، ليس لأنها باشرت في تقديم أعمال متميزة فقط ، بل لأنها عاشت وهي في حماس ونشاط دائم فترة طويلة وهامة استمرت حتى الحرب العالمية الثانية ، حتى أصبح مدلول تقدم فن ( الحفر على الخشب ) مرتبطاً بهذه الجمعية ويرتبط أيضاً بفترة بين الحرب العالمية الأولى والثانية في ( بولونيا ) ويكفي أن ندل على ذلك أنه خلال أربعة عشر عاماً من نشاطها أقامت اثني عشرة معرضاً في العاصمة ( وارسو ) بالإضافة إلى اشتراك الجمعية في





حنروسوفسكا / حفر /

على تعميم المعرفة ( الجرافيكية ) بين الناس في عموم أنحاء بولونيا ، ومما زاد في توسيع ونشر أعمال جمعية الحفارين البولونيين تأسيس ( اتحاد الفنانين البولوني ) والذي كان من أعضائه جمعية الحفارين المذكورة ، وقد كان من أهم مبادرات هذا الاتحاد انه افتتح عام ( ١٩٢٨ ) في وراسو ( صالون الحفر البولوني ) وتادر أيضا ، باخراج مجلة فنية كل شهرين تصدر مرة اسمها ( جرافيك ) والتت خرجت بمستوى فني لائق رغم وجود صعوبات في تحويلها .

واذا عدنا الى الفنان ( ف. سكوتشيلاس ) الذي لم يترك جمعية فنية تقريبا ، تأسست داخل بولونيا او في خارجها الا واشترك فيها - او كان من مؤسسيها ، كما انه شغل مراكز هامة في ادارة المدارس الفنية

المعارض الفنية خارج العاصمة والمعارض العالمية المقامة خارج بولونيا ، وجميع الادلة والاعلانات لهذه المعارض كانت تعد من قبل الفنانين انفسهم وبطريقة الحفر على الخشب او اللينيلوم . والشئ الهام الذي زاد من تصميم اهمية اعمال الحفارين على الخشب في هذه المرحلة اعتناءهم بجميع النشاطات والاحتياجات الاجتماعية في لك المرحلة ، مثل تنفيذ اغلفة الكتب والاعلانات لجميع المناسبات والرسوم التوضيحية في الكتب واضطلاعها بالاعمال التطبيقية الاخرى ، اي انها كانت تغطي جميع المتطلبات والاحتياجات الاجتماعية آنذاك وهذا الاتجاه ادى الى ناحيتين هامتين : اولا قرب الفنان من الجمهور . ثانيا : توظيف العمل الفني لخدمة حاجات الجماهير ، كما ان ذلك في النتيجة ساعد





حزوستوفسكا / حفر

البولونية ، - لوجدنا أن التاريخ البولوني لا يبخل هذا الفنان حقه بل يعتبره من مؤكدي نشوء الفن القومي ومشجعي نموه وازدهاره في ( بولونيا ) وقد شهد له التاريخ المعاصر أنه من أول المعتمدين على أسس الفن الشعبي وأول المبشرين لفن الحفر على الخشب البولوني المعاصر . وهذا وإن تقديم صورة عن حياة هذا الفنان بجوانبها الفنية وشرح لبعض أعماله المحفورة على الخشب مع نماذج لهذه الأعمال تعطي صورة واضحة عن مسائل التعبير الفني في هذه التقنية ، وخصوصا فيما يتعلق بعلاقة هذه الأعمال بمفهوم الفن الشعبي البولوني من جهة ، وازدهار فن الحفر بصورة عامة في البلاد بطريقة تؤكد البحث عن إحياء أسلوب خاص يعتمد على

الأشكال المحددة بعيدا عن التقاليد الانطباعية واستسلام للبواعث الانية العابرة لحساب التكوين والبحث المتعمق في الرؤية التشكيلية .

ولد الفنان ف : سكواتشيلاس في عام ( ١٨٨٣ ) في قرية ( فياليتشة ) قرب كراكوف في بولونيا ، أرسل عام ( ١٩٠١ ) إلى ( فينيا ) بمنحة دراسية وهناك تملكته رغبة كبيرة للدراسة النحت عاد بعدها إلى ( كراكوف ) وتعلم عامين ( ١٩٠٤ - ١٩٠٦ ) في أكاديميتها ، وكان واقتها كغيره من الفنانين تجذبه يارات التجارب الفنية المختلفة ، بدأ يصور المناظر الطبيعية بمسحة انطباعية في البداية حيث كان مولعا بالتعبير عن الحياة المسرة المفرحة من خلال المناظر الكثيرة التي يشاهدها في ( الريف البولوني ) وفي أثناء





## يا نيكو فسكي / حفر

محددًا ، تأثيرات عادات سكان الجبال البوالونية (جبال تاترا) ، واعطته توجهها نحو الاشكال المطعمة بالزخارف المحلية التي توشي لباس أهل الجبال ، ومنذ ذلك الحين أصبحت هذه العناصر هي الصيغة التشكيلية المحببة عند الفنان ، ومما زاد في تعلقه بهذه النظرية انه سافر الى باريس عام ( ١٩١٠ ) ودرس النحت من جديد تحت اشراف (بورديل) وتوصل هناك الى حقيقة مفادها ان استاذ له يعتمد على الطبيعة كفنان تكعيبي ، بل استوحى منها اسلوبا مستنبطا من صيغ العهود الماضية المنصرمة ، ومنزل هذا المنحى شد الفنان من جديد الى حقيقة العودة بالفن البولوني الى مواضعه ، واصبح هذا الامر لديه محتوما ، وهو مفتاح

اسفاره ورحلاته خارج بولونيا ، لكنه في عام ( ١٩٠٨ ) عين مدرسا في مدرسة الصناعات الخشبية في مدينة ( زاكويانه ) في (بولونيا) في قسم النحت ، فاكشف بنفسه حقيقة مفادها ان القيمة الفنية ليست من ابتكار الطبيعة الحيادية نفسها ، بل من تصوراتها في الدهن معتمدة على جميع التأثيرات والتأثيرات الداخلية ، ومنذ ذلك الوقت اعتكف الفنان على استخلاص عناصر الفن الشعبي وفي اثناء اسفاره المتعددة خارج ( بولونيا ) اخذ يجري المقارنات بين العناصر المميزة للفن الشعبي عند كل الشعوب ، وبنفس الوقت اخذ يبحث عن العنصر المشترك الذي يجمع بين هذه الفنون الشعبية كلها ، وبالنسبة له وجهته تأثيرات البيئة المحلية توجيها





## روجيشكي / حفر /

والحفر على الخشب ، وكما هو معروف لدى الحفارين ، فان التكوين المعد للتنفيذ بالابرة الحادة أو على الخشب يتطلب رسما واضحا واشكالا محددة المعالم ويتطلب تفكيرا مركزا حول النتائج التي سينتهي اليها الرسم المحفور . كل ذلك كان من الدواعي التي ابعده شينا فشيئا عن ممارسة التصوير ( الانطباعي ) الذي كان يعود اليه الفنان بعض الاحيان تحت تأثير وانفعال اللحظة المؤقتة ، ومن اجل تأكيد هذه المعارضة التي انتهجها ضد الخضوع للقيم اللونية كما هي في لوحة التصوير حصل الفنان على وسام تقدير باستعماله ( التهشير ) اي الخط كلفة في التشكيل ( الغرافيك ) وذلك في المسابقة التي اجريت عام

الاساسي لابداع فن معاصر ، وبعد عودته الى ( بولونيا ) اصيب بمرض ( الاكزيما ) بيديه فأقلع عن النحت والتصوير بسبب انها تؤذي يديه ، واتجه نحو الحفر بشكل نهائي ، والتقى بعض الفنانين الحفارين مثل ( روبرتسك ) الذي علمه كثيرا من أسس ( الحفر بالماء القوي ) ، وتولدت عنده رغبة عارمة لممارسة ( فن الحفر ) حتى عبر عنها الفنان بقوله ( إن هذه الرغبة اقضت علي مضاجعي ) ، واكتشف بنفسه امكانيات كبيرة للتنفيذ رغباته ، والتعبير عن طريق الاشكال الواضحة والمحددة ، ولكن ملاحقة مرض ( الاكزيما ) ، له جعلته يبتعد ايضا عن جميع طرق ( الحفر ) بالحموض ، واتجه نحو التقنيات الغرافيكية الجافة اي الابرة الحادة ، والمنقاش





## أوبكا / حفر

- القديس ( كريستوف ) ١٩١٥ م
  - القديس ( سيباستيان ) ١٩١٥ م
  - المسيرة ( مسيرة رجال الجبال في بولونيا ) ١٩١٥ م
  - لطف الآله ١٩١٥ م
- وقد تضمنت هذه الاعمال اهتماماته بأصول الفن الشعبي ، ومن هنا أصبح الحفر على الخشب الاهتمام الوحيد لدى الفنان وأصبحت معارضه داخل بولونيا وخارجها تتضمن حصرا أعمال الحفر على الخشب .
- في عام ( ١٩١٨ ) أقام معرضا لأعماله في العاصمة ( وارسو ) ترتب عليها استدعاؤه إليها ليصبح استاذا في قسم العمارة التكنولوجية في ( وارسو ) ، وفي عام ( ١٩٢٠ ) نشر مجموعة محفوراته الخشبية ( رجال الجبال ) وقد نالت شهرة واسعة في البلاد ، وفي عام ( ١٩٢١ ) قدم مجموعة محفورات خشبية أخرى ترتبط

( ١٩١٠ ) م حيث حصل على جائزة الحفر الأولى ، وكان ذلك فعلا انتصار للشكل الفرايفيكي والتهشير على بقعة اللون في التصوير .

عرض أول أعماله المحفورة عام ( ١٩١١ ) في صالون الجمعية الوطنية للفنون الجميلة في ( باريس ) ، وسافر عام ( ١٩١٣ ) إلى ( ليزينغ ) لدراسة فن الحفر على الخشب تحت إشراف البرفسور ( بيرتهولد ) حتى شعر الفنان أنه يمتلك الأدوات التي كان يحلم بها للتعبير عن ابتكاراته بعد أن كانت جيسة مدة من الزمن .

وفي عام ١٩١٤ اشترك في مسابقة جديدة في فن الحفر وحصل على الجائزة الأولى في ( وارسو ) وقد اشترك في هذا المعرض عشرين عملا محفورا ، ثم أنجز بعد ذلك أعمالا هامة في الحفر على الخشب ومن أهمها :

— القديس ( كريستوف ) ١٩١٥ م





ف. هـ. هـ.  
/حفر/

باسم منطقة في بولونيا اسمها ( بودهاالسكي ) ، وفي عام ( ١٩٢٢ ) أصبح استاذاً في مدرسة الفنون الجميلة في وارسو : عرض في عدة معارض خارج بولونيا في ( البندقية ) او ( باريس ) . عام ١٩٢٠ ، وقد اشترت الحكومة الفرنسية آنذاك جميع اعماله المعروضة في المعارض والمنفذة بالحفر على الخشب ، عرض في انكلترا ، واشترى المتحف الانكليزي من محفوراته الخشبية ، وكذلك جرى الامر في ( بروكسل ) وفي ( ستوكهولم ) و ( كوبنهاغن ) .

في عام ( ١٩٢٢ ) عرض في صالون الخريف في ( باريس ) ، واصبح عضواً أصيلاً في جماعة الصالون المذكور ، ثم عرض في ( روما ) او ( ليبيغ ) وقد بيعت اعماله في ليبيغ الى ( متحف الكتاب ) عام ( ١٩٢٤ ) ، وفي نفس العام عرض في ( براغ ) واشترت الدولة ستة اعمال من محفوراته الخشبية لمقتنيات الدولة . وقد اهتمت بأعماله كثيراً من وسائل النشر الاجنبية وعلى رأسها مجلة ( اوريكا ) عام ( ١٩٢٣ ) في العدد ( ٨٤ ) ص ( ١١ ) ، ومع ذلك لم ينقطع الفنان عن الرسم

بالألوان المائية والترايبية ، وكثيراً من تصاميمه نفذتها معامل ( البسط ) و ( الحفر ) في بولونيا على شكل سجاد جداري مثل السجادة بعنوان : الشفقة ( ١٩١٦ ) ان ممارسة الفنان للحفر بهذه الكثافة وهذا الثراء جعله يندفع باستمرار لمناقشة مسائل نظام التكوين ، ومسألة تركيب اللوحة الفرايبكية ، أصبح يواجه الفنان مثلاً مشكلة وحدة السطح ( الفرايبكي ) لان الرسم الفرايبكي بدون التفكير بوحدة السطح يصبح مجرد تخطيطات عشية ، اي ان الوحدة بين الاشكال ، هي اساس التركيب في اللوحة ، وهذا يعني ان الخطوط والمساحات يتطلب منها ان تقوم بدور يؤكد تكوين العناصر ووحدتها على سطح محدد وضمن إطار محدد بحدود اللوحة ايضاً لذلك تستطيع القول ان الفنان قرر اختيار البناء الخطي في لوحاته المحفورة فاذا تفحصنا ( وجه جانبي الرجل جبلي ) نجد ان الاتقان شمل حتى التجميعات للجلد ، ونجد ان شعر الوجه ارتكز على اشكال محدودة ومرسومة بدقة متناهية ضمن وحدة شكلية متقنة ، ومثله كذلك لوحة ( رأس رجل جبلي ) ( ١٩١٣ ) ، ونجد فيها بعض بقايا





یورکوفیتش / حفر /



یورکوفیتش / حفر /



الاحساس التصويري كانسياب النور على الحجم ثم التفريق الواضح بين السطوح للتدليل على ملمس المادة ، والتي استطاعت المقدرة والسيطرة على التهشير ان تقدمها بشكل دقيق على احسن ما يكون . والجدير بالذكر ان هذه الاحساسات التصويرية انتفت من اعمال الفنان في المحفورات التي تلت هذا العمل كما هو واضح في لوحة ( مسيرة رجال الجبال ) عام ( ١٩١٥ ) حيث عالج الفنان في هذه اللوحة مسألة التظليل معالجة صريحة جدا وبسطة لتحديد شكل الحجم ، وكان البروز والعمق الذي حدده بتوزيع مناطق الظل والنور ، حيث خرج على شكل تركيب بنائي اعطى الاشكال توزيعا نصيبا ذو حجم ، واشكالا موزعة على صفوف او خطوط ، خلقت ايقاعات متعاشية تنفلق في مجموعها داخل اللوحة .

ان نظرة شاملة على محفورات الفنان الخشبية تضعنا في صورة الرؤية التشكيلية التي يعتمدها الفنان وهي البساطة والهندسية في تراصف التهشير ( الخطوط ) المتنفذة بالمنقاش والتي تترك خطا ابيض على خلفية سوداء وتأليف التكوين بطريقة تنطلق من نقطة مركزية وتتمحور على التناظر ، ويتضح ذلك في المحفورات ذات الموضوعات الدينية : مثل لوحة : ( القديس ترويتسا ) في ( ١٩١٦ ) وكذلك لوحة ( لطف الاله عام ١٩١٥ ) ، كما ان البنية التركيبية لتكوينات محفوراته تقوم على اساس تنظيم العلاقة بين الاشكال والتي تقع في المستوى الاول من اللوحة ، وبين الخلفيات والتي تقع بشكل طبيعي في المستوى الثاني ، وبشكل عام نرى بساطة في صياغة الخلفية بالنسبة للاشكال الاساسية ، غير انها في المحفورات الاخيرة مثل ( رأس يوناك ١٩١٩ ) نجد ان الخلفية صيغت بخطوط متناهية البساطة منسجمة القيم اللونية ، لا يوجد فيها تداخل بين خطوط وبقع ، كما هو الحال في ( وجه جانبي لرجل جبلي ١٩١٣ ) ، وحتى صياغة الوجه في مقدمة اللوحة والرقبة واللباس والتهشير ( الخطوط ) اخذت شكلا اكثر صراحة واقل تعقيدا واكثر وحدة وانسجام في محفورة ( رأس يوناك ) ، منه في محفورة ( وجه جانبي لرجل جبلي ) او في لوحة ( رأس رجل جبلي ١٩١٣ ) والذي امتلأ فيه ببيان الوجه والرقبة بتفضنات واطلال وتوزعات في التهشير لم يساهم بدرجة عالية في اخراج الوحدة الكلية والتكامل الشكلي للوجه والرأس بالدرجة التي توصل اليه الفنان في ( رأس يوناك ١٩١٩ ) ، سيما وان الفرق في بناء الخلفية في اللوحتين واضح اذا ان بناءها في محفورة ( رأس رجل جبلي ) يشوبها التعقيد والتداخل وتعدد العناصر على عكس البساطة والانسجام في محفورة ( رأس يوناك ) ، وكان الفنان من خلال هذا

التطور يعتقد انه في وقت ما سيصل الى التحرر من تعدد هذه العناصر والوصول الى الفن الصافي بالبساطة والبعد عن التعقيد والتداخل ؟ اذ انه في اعمال الحفر القديمة للفنان والتي تقع بين اعوام ( ١٩١٣ ) الى ( ١٩١٦ ) كانت الخلفيات تتنازع احيانا مع الرؤوس والاشكال في مقدمة اللوحة ، في حين اننا نجد تخلصه من هذا القلق في لوحة ( رأس يوناك ١٩١٩ ) ، ففي هذا العمل بالرغم من ان هناك توازنا كاملا تقريبا في القيم الخلفية مع الرأس نجد بنفس الوقت ان الخلفية مع الرأس نجد بنفس الوقت ان الخلفية تعيش مستوى ثان لوحدها وتنفلق كمساحة لونية في ذاتها بحيث تقدم الرأس في المستوى الاول كقيمة اولية مهيمنة على جميع ما حولها ، فالخلفية في التكوين لا تلعب جزءا هاما على المستوى الاول بل يبقى دورها فقط في اعادة الانسجام والتوازن للعمل الفني ، فهذا العمل يعتبر من الاعمال الناضجة عند الفنان ويعطي الدليل انه عندما ينتهي البحث عن بعض العناصر الشكلية البسيطة والمتبقية يكون العمل قد اجه نحو النهاية .

في المحفورات الاخيرة لم تعد الخطوط اطارا للاشكال فحسب بل تخدم كذلك تجسيم الشكل وبروزه ، ومن خلال تراصف التهشير او تداخل اسبابها ومن خلال المساحات السوداء تاخذ الاشكال صبغة اللون وصبغة الشكل بأن واحد . مثال ( الرقص الجبلي ١٩١٩ ) و ( ضارب القوس ١٩٢٣ ) تقوم التراكيب الشكلية ضمن اطار اللوحة في غالبية الاحيان على اساس التناظر ، وقد اخذ الفنان هذه المبادئ من اهم العناصر التي يقوم عليها الفن الشعبي البولوني مراعي بنفس الوقت المحاور العمودية التي تمسك ارجاء التكوين وهو يدور في انحاء اللوحة .

ولقد قال عنه ( س قوجنيتسكي ) بما معناه : ان الشهيرة اي الخط الذي تتركه الاداة عند الفنان تتفضن كنسيج قماشي ينسبط وينكمش كانقباض عضلة القلب لتوزيع الحيوية في جميع شرايين جسم اللوحة ، تتجفل مثل بقر الوحشي في ( جبال تاترا ) من خلال سيرها المتواصل وتوقفها المفاجيء تنط وتقفز مثل عصب رجل الجبال البولونية ابدا في هجوم متقدم واعية لجميع حكاياتها لا تتواكل ولا تتردد .

ان حكاية هذا الفنان تكمن في مسألة البحث عن الشكل المناسب والمختار ، وضربة اداة الحفر عنده تتجاوز رؤية العين لتعطي بعدا روحيا جديدا ضمن شقوق وبساطة التهشير التي تتضمن بذاتها خلق الاشكال وبنائها ، ويختلف هذا الفنان عن سبقوه في انه ينظم في محفورات الخشبية الى الفنانين التركيبين الذين يحملون في داخلهم اسلوبا روحيا لتمثيل صيغة بولونية بحثة في الفن .



# الفن ممنوع وأشأاره الفنية

جاء فوكار  
ترجمة : داوود درويش

فعل في شتى المجالات ، فقد جاء القرن التاسع عشر ليبنى ويصنف ويحصى ، ومنذ مستهل القرن كانت ثمة لوحات ( لميلينغ ) تشاهدان في اللوفر ، في متحف نابليون الشهير ، وهما ( الدرنونة الاخيرة ) في ( دانترينغ ) والتي حلت على اهتمام الجماهير اكثر مما ينبغي ، على حد تعليق ( ستاندال ) بكل مرارة ، في عام ( ١٨١٤ ) [ هل كانت تلك من بوادر الامارات على الخلاف بين الذواقه والشعب ] ولوحة ( سان كريستوف البروجي ) التي تحمس لها ( شليف ) ، بخلاف الاولى ، في عام ١٨٠٢ ( وكاشفت اللوحة قد وصلت الى باريس في عام ١٧٩٤ ) ، ( اذا قبل لوحة دانترينغ بمدة ) .

وكان ذلك كافيا لخلق اسطورة فعلية ومحركة ، حيث ان رؤيا الشعراء ، وبالنسبة رؤيا الرومنتيين الالمان الذين كانوا يغذون ما اعتبروه ( حنينا ) لعصر ذهبي غير قابل للعودة ، قد سبقوا ، بل وقد احدثوا وحددوا البحث التاريخي ، وقد كان ( ميلينغ ) هو النجاح الكبير والنصر الكلي لتاريخ الفن في القرن التاسع عشر ، انه نصر العقلانية التاريخية ، والذي باسم بعض المعلومات الوثائقية الجامدة والموجية معاً ، قد حطم الاسطورة التقية المجاملة ، والمذهبية للجندي المرتزق ، والسكير الخليع ، من جنود شارل المفامر ، الذي كان قد لجأ الى مأوى في ( بروج ) ، غداة معركة نانسي ، والذي تب بفضل الرسم ، ولقد تم ذلك بفضل الجهد الجبار لباحثين صبورين امثال ( ويل ) ( الذي اجري اكتشافاته منذ عام ١٨٦١ ) ، و(دوسار) الذي اثبت في عام ١٨٩٢ الاصول الالمانية للرسم ، حين اكتشف ذكرا لتاريخ وفاته في ( بروج ) في عام ( ١٤٩٤ ) ، وذلك في مذكرات ( رومبو تزدهدوبيره ) كاتب قلم المحكمة لدى مجمع ( سان دوناسيان ) في تلك المدينة .

انه لموضوع نموذجي ، موضوع ( ميلينغ ) حيث ان لا شيء يستدعينا للتفكير اكثر منه في تلك القوة العجيبة ، والحدود التي لا تقل عجباً ، والمحيطه بهذا المعلم الفتي ، الذي يدعى ( تاريخ الفن ) .  
رغم ان ( ميلينغ ) كان غنيا وشهيرا في زمانه ، ومعروفا من قبل الايطاليين ، ومن ( مسارك انطونيو ميكيل ) في ( فازاري ) ، ورغم حضوره المبكر في مجموعات شبه الجزيرة الايطالية ، فقد بات في طي النسيان منذ القرن التالي ، حتى في ( البلاد المنخفضة ) لدرجة ان ( فان ماندير ) النبيه ، لم يعد يعلم حوالي عام ( ١٥٩٠ - ١٦٠٠ ) تواريخ حياته ، انما كان قد سمع عن الرسام من خلال شهادة ( بيتر بوربوس ) التاريخية .

ولكن لنقلها بطريقة عابرة ، اي اطراء اعظم اثرا من اطراء رومانتي من القرن السادس عشر ، ( لبدائي قوطي ) من القرن السابق ، رغم ان كل شيء كان مؤهلا لان يفصل بينهما من ناحية الذوق الجمالي والاسلوب الا فيما عدا ( الحس والتصوير الجيد ) ، على ما يبدو وفي اواخر الحكم ( الملوكي ) جاز من المتاحف والانتقالات النابوليوني ، ليخلق ظروفا جديدة ورؤيا جديدة للاشياء ، الم نقل حساسية جديدة ، وكما



ومما يزيد الامر غرابة ذلك الحدس المليء شاعرية وعاطفة لدى ( شليف ) وهو الذي كان يصف فن ( ميملينغ ) منذ عام ( ١٨٠٥ ) بأنه فن ألماني ، واهم من كل ذلك كان حدس المؤرخ ( اوتو ) الذي كان له الفضل في عام ( ١٨٤٣ ) في اعادة لوحة الدينونة الاخيرة الى نسبها الصحيح .

واذا كان هنالك طفل مدلل - ونجاح - في تلخيص الفن الألماني ، الذي كان الاوفر تقدما انذاك ، حتى عام ( ١٩٢٣ ) على الاقل ، فان ذاك هو ( ميملينغ ) وذلك دون اي تحيز محلي ، وانه لامر واقع بان فن ( ميملينغ ) قد سحر الالمان بصورة خاصة ، منذ رومانتى زمن ( بواصريه ) و ( فيير ) ، وبالفعل فان ( ميملينغ ) قد ربح من حيث انه قد درس بسرعة اوفر وبطريقة افضل من فنانيين آخرين .

انه اخيرا انتصار للملاحظة ، ولاسيما وانه ، بفضل كل من ( ويل ) و ( ترز ) و ( فول ) و ( كيميرير ) و ( فرييدلاندر ) الذي جمع وكشف اهم الاعمال المصورة ( ليملينغ ) ، بسرعة اوفر مما كشفه لسائر الرسامين ، ولنفكر بالمخاض الطويل المدونة معلم ( فليمال ) او حتى ( لكارافاجيو ) .

ومنذ صدور كتاب ( كارل فول ) ، في كلاسيكردي كونست ( ١٩٠٩ ) ، فقد تم تنظيم الجدول على وجه التقريب ، والغريب في الامر انه لم تجر فيما بعد سوى اضافات طفيفة على ذلك الجدول ، ولاسيما بعد صدور المدونة الاساسية ( لفرييدلاندر ) في عام ( ١٩٢٨ ) ويبقى امرا غير عادي ، ان يستطيع فنان ( بدائي ) وحتى في يومنا هذا ، تجاوز مئة لوحة اصلية ، لاتزال موجودة ومكتشفة حسب الاصول ، كما انه لامر يدعو الى الشفقة ان نلاحظ ، في مقابل ( ميملينغ ) انتاج شخصيات اعظم بكثير ، امثال ( هوغو فان ديرغوس ) و ( ديرك بوتز ) او ( جان هي ) المعروف باسم معلم ( موالينس ) .

في هذا كان حظ ميملينغ : طريقة واسلوبا معتدلا من السهل التعرف عليه ، ذو انتقائية مرنة ، الامر الذي جعلنا اميل الى تحليله ، ومطمئن للغاية في نهاية المطاف ، ومسل ، وقد يكون هنالك ايضا جانب من صدقة سعيدة ، قد ساهمت في انقاذ لوحات ( ميملينغ ) و ( لونسيا ) : [ ذلك انه عمل في مدينة كانت قد سقطت بسرعة في انحطاط نسبي ، فنجت بذلك ، بخلاف ( انفراس ) او ( بروكسيل ) ، من الاحداث السياسية والعسكرية الكبرى في تلريخ ( البلاد المنخفضة ) الحديث ، والتي كان من نتائجها ، في معظم الاحيان ، النهب والسلب والحرائق ، ونقل ملكية الثروات الفنية العائدة لتلك المدن ، بينما في ( بروج ) لم يحدث شيء من ذلك ( الصراع الثقافي )





المحطم للصور ، واللوحات كما حدث في ( أنفرسر )  
أو ( امستردام ) ، والتي اتلفت منذ القرن السادس  
عشر ، جزءا هاما من تراثها الفني ، ويعكس ذلك ،  
فان وجود تلك المؤسسة المحافظة غير العادية ،  
( مستشفى القديس يوحنا ) ، قد لعب دورا هاما في  
انقاذ ( فن ميملينغ ) . ولا سيما ان كلا من ( بروج )  
و ( ميملينغ ) انما كانا يعملان بقوة في مجال التصوير  
الفني ، وان كان ذلك بواسطة شركاء مهولين ايطاليين  
امثال ( بورتيناري ) و ( ثاني ) و ( سفورزا ) ، وانجليز  
امثال ( جون دوني ) ، والاسبانيين ( ككنيسة ناخيره ) ،  
والمان كمثال ( هنريش غريفيدي ) ، وهو مصرفي وتاجر  
في ( لوبيك ) .

بل لقد ذهب حد ( ميملينغ ) الى أبعد من ذلك :  
( حيث أنه قد نجا ، بفضل البحث التاريخي ، سواء  
من الاسطورة المجاملة ، أو من النسيان ، كما أنه  
خرج من مستنقع النسب الخاطئ ، ولا سيما وان  
تسميته المحرفة ( بهيميلينك ) التي راجت طوال  
النصف الاول من القرن التاسع عشر ، في موضوع  
( الاوائل ) غير الايطاليين ، وبفضل استعادة اثره  
يسرعة غير منتظرة ، ووفق اسس راسخة قلما وجد  
مثيل لها ، وفي حين كان فن ( ميملينغ ) مدينا في كل  
شيء للتاريخ ، والمبدأ الاسنادي ، فلقد بلغ اخيرا  
شاوا لقليلين من الفنانين الشعبيين ، الذين وصفوا ،  
بسبب نجاحهم بالذات ، بانهم قد خرجوا من التاريخ  
وقلة هم من ( الاوائل ) الشماليين في القرن الخامس  
عشر ، الذين نالوا مثل هذه الشهرة ، وياتوا قريبين  
بهذا المقدار من الجماهير الواسعة .

وقد بلغ هذا الاجلال ذروته حينما القى احد  
( الفرومنتين ) حكما غير متوقع على ( روجيه ) :  
ليس ( لفان ديرويدين ) أية أهمية تاريخية ، سوى  
في أنه حاول أن يحقق في ( بروكسل ) ما كان يحقق  
بطريقة رائعة في ( غاند ) و ( بروج ) ، وقد عني بذلك  
وهو يتحدث بصوت أعلى ، عن تلك المرحلة التي  
انقضت ما بين بدايات ( فان اريك ) وغيب ( ميملينغ )  
فأسقط بكل بساطة اسم ( فان ديرويدين ) . ومن  
المؤكد لم تتطابق ( أنفرس ) مع ( ميتزيس ) ، ولا  
( غاند ) أو ( بروج ) مع ( جان فان اريك ) ولا ( بروكسل )  
مع ( روجيه فان ديرويدين ) ، مع فنانيها ، كتطابق  
( بروج ) مع ( ميملينغ ) .

ان مثل هذا الفوز للجماهير الفقيرة ، وهذه  
السيطرة على زوار ماوى ( بروج ) الذين لا حصر لهم  
قد ترافقا بشكل له دلالة ، بتحفظات متزايدة لدى  
النقد الحديث ، كما لو كان هنالك ( تنافرا ) و ( زيفان )  
على الاقل بين انواق النخبة من جماعة الباحثين  
والاختصاصيين ، وبين الميول الفاضلة للجماهير ،





التي قلما يجري التعبير عنها ، وبشكل غير موفق ، في معظم الاحيان .

وبالرغم من ان الاسطورة السياحية ( لبروج ) مدينة اديرة الراهبات ومدينة ميملينغ ، وبندقية الشمال ذات المفاتن الحزينة ، [ حيث لا يزال البحث عن الماضي والقديم هو معنى اساسي ، ولو كان ذلك بمثابة حجة تعويضية عن خراب العالم الحديث المتسارع ] ، ولا تزال الاسطورة في انطلاقتها ، فان الاهتمام الذي لقيه ( ميملينغ ) من قبل كل من النقاد والمؤرخين الفنيين ، ولا بد من الاقرار بذلك ، قد تضاعف كثيرا منذ خمسين عاما ، وكما لاحظ ( بالداس ) بهدوء ، في عام ( ١٩٤٢ ) فلقد اثرت في ذلك التقديرات المتارحة بحق ، ودقة النقد غير المهادن ( لفرييدلاندر ) في عام ( ١٩٢٨ ) :

[ ليس ميملينغ برجل مكتشف كمثل ( فان ايك ) ولا مخترعا كمثل ( روجيه ) اذ ينقصه حماس الرؤيا وعصبية المعتقد ، واني في سبيل وصفه قد اضطرت الى استعمال ( لآت ) متعددة ، وقد اضاف الى ذلك ، مع لهجة اشد انتقادا ، عبقري آخر هو ( بانوفسكي ) ، الذي راح يقارنه ( بمندلسون ) لانه اذا استطاع اغراءنا احيانا ، فهو لا يمكنه اثارة اعجابنا ولا يؤثر فينا ابدا ، وان آثاره قد اتوحي بالانحراف ] . وهكذا فقد ترسخت شيئا فشيئا ، وحتى في الكتب التعميمية ، صورة محتقرة وزرية خيال ( ميملينغ ) ، صورة الرسام التافه ، الوضع ، المؤهل لامتع البورجوازية المترفة ، ذات الخيال الضعيف ، والمنطقة على ذاتها ، صورة رسام التسويات ، وهو في صميمه رجعي ومقاوم للتطور ، والذي بفعل انتقائيته [ بالكلمة الضخمة والخطيئة الرئيسية ] قد مسخ المواضيع المقتبسة عن كل من ( بوتس ) و ( روجيه ) و ( فان ديرغوس ) و ( فان ايك ) ، وفصح الانفصال بين الصورة التي يعطيها الرسامون والحقيقة القائمة العنيفة لحياة العصر السياسية والاجتماعية ، ( وهل ننسى القول بانه قد رسم في عصر ( المفامر ) ] ر . جيناييل ، من ( فان ايك ) الى ( بروغل ) باريس ( ١٩٦٦ ) ، ص ٦٧ ] .

وهو ذا نجد انفسنا ، وكاننا في غمرة المحاولات التحويلية الماركسية ، قد يكون ذلك عن غير شعور ، ولعلنا قد بعدنا كثيرا عن الحقل الحقيقي لتاريخ الفن . ولعلنا قد واقمنا منذ البدء ضحايا بعض العادات اللغوية ، حيث ان المنهج الادبي قد لا ينطبق بالضرورة على منهج المورخ الفني ، ويعطينا ( فرييدلاندر ) بلغته الرائعة والمقتضبة والحادة صورة تقريبية عن ذلك ، رغما عنه ، حيث ان ما كتبه عن ( ميملينغ ) يبقى اضعف تعبيرا من فهمه العميق الاعمال المعلم ، اذ تنتقل

من تلك اللوحة الرؤيوية التي كان قد رسمها بمثل ذلك الوعي ، وتلك الدقة ، علما بان احكام ( فرييدلاندر ) لم تتغير كثيرا ، باستثناء بعض التواريخ المعينة ، واهمها الثلاثية ( دونه ) في القاعة الوطنية في ( لندن ) التي لم ترسم حوالي عام ( ١٤٦٩ ) ، كما كان يظن ( فرييدلاندر ) ، باعتبار ان ( دونه ) لم يمض في عام ( ١٤٦٨ ) ، كما كانوا يظنون لفترة طويلة ، اثر نبا مفرض ، بل في عام ( ١٥٠٣ ) بل بالاحرى فقد رسمت في عام ( ١٤٧٠ ) الامر الذي يجعلنا ندرك بوضوح اوفر التطور الانشائي لدى ( ميملينغ ) تنتقل اذا بشيء من خيبة الامل الى الصفحات الماهرة والمتحفظة ، حيث اوجز ( فرييدلاندر ) ندرة ما يملك من آراء حول الرسام ، وقد بنى أسلوبه على تأرجحات طباقية متكررة : - [ ليس لدى ( ميملينغ ) قوة ( فان ايك ) ، او الاكتشاف الخيالي الذي لدى ( فان ديرويدن ) الخ ، الامر الذي قد يكون تأثير من الوجهة الادبية ، الا انه يبدو قصر الباع في مجال التاريخ والاسلوب ] .

وفي النهاية ، وكما بين ذلك ( ماك فارلان ) في كتاب حديث له عن الرسام ، فان نقطة الضعف تكمن في ان ( ميملينغ ) لا يبدو لنا شخصا اصيلا ، وغنيا بالاختراعات والتجديدات ، حيث اننا لا ندرك الاسلوب الا من زاوية تقدم ما ، او من زاوية تدفق مستمرين ، كان ابي تقدم لا يمكن الا ان يكون تجديدا بل وتجديدا ماساويا [ ماك فارلان ، ميملينغ ، اوكسفورد ( ١٩٧١ ) ص ٤٤ ] .

- [ انه الامر له دلالة ان نجد الادب الاوفر حداثة حول الرسام ، ولا سيما مع ( بالداس ) و ( ماك فارلان ) و ( فاجين ) يحاول العودة الى تقييم اوفر عدلا وتوازنا حول ( ميملينغ ) ] .

ولم يعد ينظر الى ( ميملينغ ) في ذاته ، بل من خلال تقليد ( فان ديرويدن ) الى ( ميملينغ ) كتابع ، ومقلد لروجييه ، ولنسجل باننا ، وفق نفس الطريقة ، امتنعنا لفترة طويلة عن اكتشاف ( فيوليه له دوك ) والثراء التقني والرائع والتزييني في آثاره ، وعلى هذا المنوال ، فان جانبنا هاما من فن العمارة القوطية الحديثة ، بل من فن العمارة بكامله ، في القرن التاسع عشر - وقد عانت من ذلك سوق ( بالتار ) - حيث انه لا يزال بعيدا عن الملاحظة ، ومحتجزا ، وكأنه ذائب في فكرة التقليد والنسخ الزرية ، كما ان النماذج الفنية لزجاجيان ( اينجر ) باتت مكدسة في المخازن الاحتياطية في ( اللوفر ) حتى السنوات الاخيرة ، وحتى اخرجتها منها المعارض الاستعمارية في عام ( ١٩٦٧ ) ، ولقد آن الاوان الاخير بعودة مضاعفة نحو ( ميملينغ ) ، فمن ناحية اولى لكي نعود الى دراسته ، وقراته في ذاته ، لمجرد المتعة ، ووفقا في حركة نموه وتطوره الانشائي



بالذات ، وبكل استقلالية ، ومن ناحية ثانية ، أن نعيد رؤيته على ضوء تفكير جاد حول الآراء الخطيرة للقديم والاكاديمية ، والتقدم أو التقليد ، ولنتساءل بعد ذلك نجد ثمة مظهرا اسلوبيا هاما ، يمكن أن يكون ينبوعا لحداثة ؟

ولكثر ما جرى الحديث عن تأثيرات مني بها ، وتقليد ( لديرويدن ) [ الدينونة الاخيرة لروجيه في بون ، والدينونة الاخيرة لميلينغ في دانترينغ ، عبادة المجوس لروجيه في ميونخ ، وعبادة المجوس لميلينغ في بروج ، في الجزء المتوسط لثلاثية فلورينو ، وبيتا س ميلبورن وغرناطة ، الخ .. ] ، فنحن نجح فوراً الى اعتبار ( ميلينغ ) شخصية ثانوية ، وباهتة - حيث ان اللطف يصبح هنا مرادفا للتفاهة ، ولكن ليس لنا الا ان ننظر مليا الى اللوحة الكبيرة في ( دانترينغ ) ، لكي نجد ان النقل الذي يكاد يكون لفظيا في ( دينونة بون ) ، لا يتعدى وجه السيد المسيح - الديان ، اما في ما تبقى فلدينا ، ضمن مقاس كبير جدا ، ( اكثر من ٢٢٠ م علوا ) ، وذلك لا ينم عن رسام متواضع ومغمور ، رؤية شخصية ومستقلة ذات وضوح غير محدود ، وذات دقة ملحوظة ، في التنسيق المتوازن للوجود . وبالنسبة للوحة ( الدينونة الاخيرة ) ، وهو موضوع جد تقليدي ، فان حس المدى والبعيد ، الذي يشهد به الجزء الاوسط ، الى جانب ذلك السهل المنبسط خلف القديس ( ميخائيل ) ، كما والتضائل التدريجي الدقيق للوجوه ، كلما تباعدت عن النسق الامامي ، واستخدام الماهر للعاري ، الملاحظ بالدقة الاكاديمية ، كلها امارات جسارة وحداثة ، كما انها تؤمن تجديدنا واضحا في فن الصورة ، حيث انه في ذلك العصر ، نادرة كانت لوحات ( الدينونة الاخيرة ) المرسومة بمثل هذا التوازن وهذا الهدوء ، حيث لا نجد الهالكين في اوضاع زرية ويائسة ، وحيث يبقى عالم الاشرار إنسانيا ووقورا ، وهو يشارك في الواقع ذاته الذي يشارك فيه عالم ( الاخيار ) .

وانا نحن استعرضنا كافة آثار ( ميلينغ ) لاخذنا العجب من تنوع الابحاث والاشكال . فان مذبح القديسة ( اورسولا ) والمذبح الرائع الصغير ، والمتنقل في ستراسبورغ ، او ثنائية ( جان دوسلييه ) في اللوفر ، قد رسخت ، وبكل حق ، تلك الصورة الشعبية لمنفذ ماهر في فن النممة ، إلا ان ( ميلينغ ) يعرف كيف ينتقل بنفس السهولة من الجوهرة الصغيرة ، المرسومة برشاقة ، الى التنسيق الزخرفي الفخم ، لساحة كبيرة مرسومة ، مثل رافدة ( مذبح دانترينغ ) او اجنحة ( ارغن كنيسة ناخيره ) الموجودة اليوم في ( انفرس ) في بساطة تشكيلية فذة ، ( بطول ٥٠ ، ٦ م ) ، او

( سيدة جاكوب في فلورانس ( اللوفر ) ) ، ليست تلك امارات فنان متفوق ضمن صيغ مقولية ، كما يتحدث عنه بسخرية معظم النقاد الحديثين .

وماذا نقول ايضا في لوحة ( بيتسابيه تخرج من الحمام ) في ( تشوتفارت ) ، العجيبة من نوعها ، والتي تولف ما يقرب من لوحة نسائية عارية وبالحجم الطبيعي ، وقد تكون الوحيدة من نوعها ، من بين كافة الرسومات التي انتجت في البلاد المنخفضة ، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وسوف نلاحظ بهذا الخصوص ان ( ميلينغ ) كأي فنان حديث ، ومتمكن من فنه ، ومثله مثل الايطاليين ، في دروس التشريح ، غالبا ما رسم افلا صورا عارية في لوحاته ، كما في ( رافدة مذبح ستراسبورغ ) ، وكما في ( قيامة ) اللوفر ، وجناح سان سيباستيان ، وفي استشهد القديس المذكور ، في بروكسل ، عددا عن الامثلة في كل من ( دانترينغ ) و ( تشوتفارت ) المذكورين اعلاه .

وان جدولا غير متحيز في جدارة وصفات ( ميلينغ ) لا يمكن ان يففل هذه النقطة بالذات من فنه ، وبالحقيقة فان اصالة ( ميلينغ ) وحداثته الفعلية ، تكمن في كمال اسلوبه ، كما ان تشبيهه المستمر بفان ( ديرويدن ) ، يزيد في ابراز اصراره على التنقية والتطهير والتهنئة والنوق الرفيع المتناسق ، والذي يقود مسمى ( ميلينغ ) .

انه نوع من المدرسية الباسمة والرئائية اللطيفة ، او انها صيغة بدائية من الاكاديمية ، وهذا ما يمكن ان توصف به على قدر الامكان ، الابحاث التي اجراها ( ميلينغ ) انطلاقا من الفن المتوتر والمنقبض لدى ( فان ديرويدن ) والروائي الحاد الشديد التهويل . نحن نعتبر فقرا وتمييعا وفقدانا للطاقة الخلاقة ما كان لدى ( ميلينغ ) كسبا في التوازن ، وقابلية ، للقراءة ، حيث ان شخصياته اقل عددا ، وحدوده اوفر بروزا ، وخلفيات مناظره الطبيعية فاتحة ولطيفة ، ومن شأنها ان تسهل امتداد الاشكال ، كما ان طريقته التانقية والايضاح الاكاديمي جلية تماما ، حتى اذا لم تكن النتيجة ، بعد ذاتها مقنعة كل الاقناع ، كما في ( عبادة المجوس في البرانو ) .

وكما ان ( انفر ) يحاور في ( زجاجياته ) في ( اوي ) و ( سان فردينان ) التماثيل العمودية للنموذج القوطي الاول ، او الايقونات البيزنطية ، فنحن ندرك كيف ان مسمى ( ميلينغ ) الاقتدائي هذا ليس مسمى ( سلبيا ) الا في الظاهر ، بل انه في الواقع يفيد في التقدم ، نحو مرحلة تصويرية جديدة ، نحو فن ( تصويري ) من طراز النهضة ، اذا نحن عينا بذلك تصويرا اوفر فاوفر استقلالية ، وادراكا لحقوقه ، واماناته ، وحيث يقع الفتح والتأكيد على اسلوب معين ، في المكان الاول من



## اهتمامات كل من الفنان ، والمشاهد ايضا .

الى عظمة هائلة ومؤثرة ، ، والى تنقية الاشكال تقود الى حيازة جمال مثالي غير قابل للمس ، كمثل عذاراه ، واحاديثه المقدسة التي تشكل الموضوع الرائع ، والاثير لديه ، فمن حيث الجمال الهادى ، والسمو الخافت ، فان ( لوحة الزواج الروحي للقديسة كاترينة ) في مستشفى القديس ( يوحنا ) في ( بروج ) لهي رائعة ، من دون شك ، كما هي كذلك ( رافدة المذبح ) ( لجاكوب فلورينس ) في ( اللوفر ) ، من حيث المساحة والتوزيع المتناسق ، والمتوازن في الصور الشخصية ، ذلك ان ( ميملينغ ) يرافق حس الانشاء المتواصل ، والتحكم في السرد على عدة مراحل ، والذوق والدراية بالتفاصيل الواقعية الجذابة ، والتي لا تصل رغم ذلك الى الكثافة والغموض .

كما ان التجميع غير العادي ، ذي المهارة المسرحية التي لا تضاهى ، والتي تتميز بها لوحته ( الافراح السبعة لعذراء ميونيخ ) ، تلك اللوحة المصممة على طريقة اسرار العصور الوسطى ، الى جانب دعائم المسرح المتكدسة ، المنعزلة والمترابطة في آن معا ، انما هي تطور جلي ، ووفق المبدأ ذاته ، وبنجاح مماثل هي ( لوحة الآلام ) في ( تورين ) والتي تبرز مهارة في الحيز ، انما هي تطور واضح ، كما تنبىء عن ( امتدادات رحبة للآفاق ) و ( المناظر الطبيعية ) المزروعة بالابنية الهندسية التي سوف يقيمها في القرن السادس عشر ، كل من ( باتنييه ) و ( ميت ده بليس ) وبعدهما ( كورنيليوس ماسيس ) و ( لوكاس غاسيل ) ، و ( بروغل ) العظيم .

ولا شك في اننا نجد ان التقاط الفضاء واكتساب العمق ، لدى ( ميملينغ ) والتعبير الصحيح ونضارة الطبيعة الفائقة ، لا تزال في خدمة الانشاء ، ويتعلق الامر اما بابرار احدى التفاصيل الجميلة ، او بتأليف بيئة ممتعة ، وعجيبة مترافقة ، ببعض الاستحضارات التقوية المؤثرة ، ولا سيما مثل ( العذارى مع الطفل ) محاطة بملائكة وقديسين ، ومن النافل ان نناقش او نرفض متعة بصرية كهذه ، وفي هذا الصدد ، هنا ينتصر بالفطرة ذوق الجماهير ، على الاختصاصي المماحك او المتأدب ، ان التتميق التصويري لدى ( ميملينغ ) لا يجد من يضاهيه الا رسامو النمات المخطوطية ، الذين نتساءل احيانا ، فيما اذا لم يكن ( ميملينغ ) مدينا لهم في تاهيله الفني .

ومهما يكن ، فلا يسعنا الا ان ننهي هذه المرافعة وحل ( الصور الشخصية ) التي لا ينكر احد جودتها الممتاز ، وحدائتها الواضحة ، والجودة هنا تستحق الجودة ، حيث اننا لا نجد ذلك العدد من هذه الصور







يحيى وسان أنطون

لدى أي فنان (بدائي) من الشمال ، ولا أقل من ثلاثين لوحة ، مقابل خمسة عشر لدى (روجيه) ، وأقل من ذلك أيضا لدى (فان إيك) و (بوتس) و (كريستوس) ولا عجب في أن نجد مثل هذا العدد منها في المجموعات الإيطالية ، وليس ذلك فقط بفضل أفراد الجالية التجارية الإيطالية في (بروج) الذين كانوا يؤثرون ، تؤخذ لهم صور شخصية من قبل (ميلمينغ) ذلك أن ثمة نوع من التجانس أو التلاقي بين هذا الشمالي ، والفنانين الإيطاليين ، الذين بدأ من (بيروجينو) إلى (كوستا) ومن (بيليني) إلى (غيرلانداي) ، كانوا يجلبون متعتهم في التقاط السحنة البشرية في تركيز حاسم ، بغية الوصول إلى تخليدها بشكل أوفر سحرا إلا أنه لا يجدر بنا أن نفصل صورة الشخصية هذه عن باقي آثار (ميلمينغ) بحجة الامعان في تفخيمها ، وبالحقيقة فإن المثالية اللطيفة والترف ، والصنعة الحاذقة ، والدقيقة والمتناسقة دوما ، والتي تمتاز بعذوبة مجلة ، مثل لوحات (العذراء) لميلمينغ ، إنما تتمثل بدرجة الكمال في تلك الرسوم المماثلة والمطرية معا ذات واقعية ترقى إلى حد الكمال .

وهنا أيضا ليس فن (ميلمينغ) ضعيفا في القوة أو الهدف ، بل نحن لا يمكننا أن نتصور وجود أمثال (ميتسيس) أو فان كليف ، وهما رساما صور شخصية من أوائل القرن السادس عشر ، بدون العطاء والسبق الميلمينغي ، وهذه الذرية الفنية المباشرة لميلمينغ مجهولة أكثر مما ينبغي ويبدو أنه لم يكن لديه رسميا سوى عدد ضئيل من التلامذة ، إلا أن نفوذه في الواقع هو أعظم مما يبدو في الظاهر ، وبالتأكيد فان كلا من (جان هاي) الملقب بمعلم (مولان) ، (ميكيل سيتوف) ، مدينان له بمبلهما إلى الأمثلة والتصوير الانيق ، والواقور والبارد بعض الشيء ، عبر حللته وتعدد ألوانه ، وجهوده المتزنة ، ودقة تخطيطاته ، المشوبة بامتياز أكاديمي . وتمثل على هذا الصعيد ، كل من لوحة (البشارة) في مجموعة (ليهمان) ، ذات الخطوط الرصينة والصفية بهذا المقدار ، إشارة ذات مغزى ، بالنسبة لفن (جان هاي) وكذلك لوحة (صعود السيد المسيح) في (ثلاثية القيامة) في (الوفر) ، تتكشف عن الجمال الجامد والدقيق والتلوينة الشاحبة الحنون ، والتي تتلاقى في المأطورات الصغيرة التي رسمها (سيتوف) للملكة (إيزابيلا) الكاثوليكية .

وكما حياه (الرومانتيكون) الألمان في أوائل القرن التاسع عشر ، باسم (انجيليكو الشمال) ، (فرييدلاند التنيدير لاندشيه هاليري ص ١٠١) فان (ميلمينغ) لجدير بالآخرى أن يدعي (بيروجينو) الشمال ، كما كان يدعو (كونواي) في القرن الماضي ، ذلك أن



( فراانجيليكو ) كان رساما ذا تأثيرات تشكيلية وحدائية راسخة ، ولم تكن شاعريته من النوع الحيني ، بل من النوع التجديدي ، بينما تبقى المقارنة تاريخيا بين ( ميملينغ ) و ( بيروجينو ) هي الاصح ، فهناك عدة مقارنات من شأنها أن تنيرنا وتسحرنا : تلك هي الامثلة المتشابهة بالقديم ، والتقليدية التي غدت بوتقة لحدثة جديدة ، هنالك ( بيروجينو ) الذي يتيح المجال ( لرفائيل ) ، وهنالك ( ميملينغ ) الذي يتصرف مثل ( رفائيل ) في مجالات عديدة ، وذلك بالامثلة الكاملة ، التي لا يشوبها أي خطأ ، لغذاراه ، وبفتنة مناظره الطبيعية ، ذلك بالإضافة الى جودته الفائقة ، والسحر الخلاب في عذوبة تصويره واشتراكهما في الانخطاف الشعري ، وتلك الالوان الزرقاء العميقة ، والخضراء اللطيفة التي نجدها لدى ( بيروجينو ) كما نجدها لدى ( ميملينغ ) وكذلك نجاحهما السالف في الزمن السابق ( لرفائيل ) في القرن التاسع عشر ، عصر بعض الرومانتيكين المتأخرين وغيرهم من المثاليين المؤمنين ، واخيرا ، تراجعهم امام موجة التأكيد الحديث على قيم جديدة .

ولدى هذا كما لدى ذاك ، نجد نفس الاهتمام منصبا على التنفيذ الرسومي ، ونفس المحاولات الانشائية عن طريق التشذيب الانشائي ، بدلا من محاولة اكتشاف صيغ جديدة ، ويمكننا متابعة هذه المقارنة وعلى هذا الصعيد ، وبشكل اوفر وضوحا بالنسبة ( لرفائيل ) الذي قصر المعاصرون عن سابقهم في القرن الماضي ، في ادراك وتقدير صفاء أشكاله .

وبالفعل ، فانه سواء مع ( بيروجينو ) او ( ميملينغ ) يتحدد وضع تاريخي جدير بالاهتمام من حيث العودة الى الماضي ، والتقليد الذي يعتمد الرجوع ، وهو نوع من الرجوع المنهجي ، او العودة المؤقتة الى الينابيع ، تحفزا للوثوب فيما بعد ، وبشكل اقوى ، فهو يخدعنا بمظاهره ، ويخفي خصوبته الداعية ومنحاه المدرك والحازم .

يتظاهر ( فرييدلاندر ) بمهارة فائقة ، برؤية ( ميملينغ ) في ثوب الماني قد اجبر على تعلم لغة اجنبية وبذلك وجد نفسه مرتبطا الى الابد بنماذج ( فان دير ويدن ) حيث وجد له سندا ملائما . فليكن ، الا اننا بعد ان تجاوزنا مثل هذا التحليل الظرفي ، والذي لا يبلغ اكثر من عام ( ١٤٦٠ ) في دراسة ( ميملينغ ) فلا بد لنا من ان نجد في ( ميملينغ ) رساما للاحتشام والزهد ، وهو يصطفي لغة جامدة ، لكي يعيد اكتشاف دقائقها الانشائية بشكل افضل ، وهو يحاور بكل هدوء اشكالا قديمة ، يستخدمها فيما بعد بسلطة وتحكم اعظم . ومثله مثل ( بيروجينو ) و ( فرانشيا ) و ( رفائيل ) و ( غويدوريني ) او ( دولتشه ) ، كما لاحظ ( فاجان )

بحق ، ولنصف اليهم ايضا ( ساسوفيراتو ) وفي فرنسا القرن السابع عشر ( لاهيروستيل ) .

ومثله مثل ( انغر ) و ( بو في ده شافان ) في القرن التاسع عشر ، الاوفر حداثة ، قد تعرض ميملينغ لعدد فنانين كانوا فيما سلف مهمين ، محترمين من قبل معاصريهم من النقاد ، لانهم كانوا يتشبهون ، بشكلانية فنية مفرورة ، كما انهم اسسوا الجانب الاعظم من سحرهم ، وتجديدهم الخفي على كماله اكااديمية تقليدية مفعمة بحكمة واتزان ، ولاننا كنا خطأ ، نحسب مثاليتهم الفنية ، وكأنها لهاث خلاق ، وتاليفهم البالغ النضج ، والمتعلم التحصيل ، بمثابة ركود ، وبمعنى آخر ، كان هنالك شيء من النكوص في رؤيتنا ، التي كانت بشكل عام ، ذات تقدمية كثيفة وبدون دقة في التفاصيل .

انها لحالة نموذجية في ( تاريخ الفن ) تغيب أحيانا حتى عن المحركين له فتوقع بهم في خدعة غير متوقعة ، حيث ان ( ميملينغ ) هو من اولئك الفنانين الذين يبدوون رجعيين في الظاهر ، والذين لا يزال ينتظرهم مستقبل مشرق ، بفضل الحماس المستمر والمثير للاهتمام يوما لدى اكبر قدر من الجماهير .

### ثروة ميملينغ النقدية

بينما كان الظهور المفاجيء لعبقرية كل من ( جان فان ايك ) و ( روجيه فان دير فيدن ) ، كان قد اثار اهتماما بالغا الى فن كل منهما ، ولا سيما في تلك المراكز الراقية كالبلاطات ، فان التوليف المتوازن لدى ( ميملينغ ) الذي كان يعمل على ارضية ممهدة من قبل ، لم يلاق اكثر من صدى ضعيف ، وبالْحَقِيقَةِ فمن المهم الا ننسى بأن الزمن كان ابلان النضوج المليء للنهضة الإيطالية ، وان الاعمال الاخيرة ( لميملينغ ) كانت معاصرة لاولى روائع ( ليوناردو ) ومن ناحية اخرى فلقد كن ( ميملينغ ) مقبرا في البندقية ، كما ان العالم المتذول ( م.م. ميشيل ) كان قد لاحظ وجود عدد من لوحاته ضمن مجموعات معروضة في البندقية .

الا ان ما يعد خطيرا ، هو ان ( ميملينغ ) سرعان ما سقط في طي النسيان ، حتى في الاراضي المنخفضة ( هولاندة ) ، لدرجة ان احد كتاب السيرة الواسعي الاطلاع ، كمثل ( فان ماندير ) ( ١٦٠٤ ) ، قد احتفى بمدخر القديسة ( اوراسولا ) لمجرد انه سمع اطراء له من قبل رسام قديم في ( براوج ) .

زعمود اعلاة اكتشاف ( ميملينغ ) بدرجة كبيرة الى الرومانتيكين الالمان ، وكان ( شليغل ) من اوائل الذين كهدروا دون اي تحفظ ، صفات الرسام



الفلمندي ، وبالرغم من بعض الاصوات النشار ( مثل ستاندال ) ، فقد عرف فن معلم ( بروج ) رواجاً بالغا ابان القرن التاسع عشر ، ولا سيما في ألمانيا ، ومنذ عام ( ١٨٤٣ ) كان ( هوغو ) يحلل أعماله بشكل دقيق وفي المنتصف الثاني للقرن أصبح ( هانس ميملينغ ) احب الرسامين من الاراضي المنخفضة من القرن الخامس عشر ، لدى المطلعين ، كما ان ( ويل ) ، الذي كانت طريقته تعكس نوعاً ما الطريقة الفكتورية ، كان يفضل ( ميملينغ ) من حيث غزائره العاطفية ، على ( جان فان ايبك ) كما كان المعرض الشهير لقدماء فناني الاراضي المنخفضة ، الذي نظم في بروج في عام ( ١٩٠٢ ) ، نصراً ( ليملينغ ) حيث كتب الشاعر الفلمنكي الكبير ( كلريل فان ده ويستجيت ) عن الفنان بعض الصفحات البالغة الحماس .

وفيما بعد ، كان الاهتمام بالفنانين المليئين بالمعاطفة أمثال ( بيروجينو ) و ( غيدوريني ) و ( موريللو ) قد هبط [ ويا لها من فترة مظلمة من النقد الفني الحديث ] لم يستثن رسامنا من ذلك .

وتقع المسؤولية من ناحية على ( فرييدلاندر ) ، الذي لم يدار معلم ( بروج ) ، بل ومنك عشرات السنين كان تجريح ( ميملينغ ) قد أصبح درجة ( موضة ) ، ومن المؤسف ان نرى مؤرخاً من طراز ( بانوفسكي ) لا يزال متمسكاً بمثل هذه التقليدية البالية ، وقد كان ( بالداس ) منذ عام ١٩٤٢ ، قد تشكى من انعدام روح المسؤولية لدى النقاد ، الذين يطمطون قدر فنان ذي جدارة بينة بهذا المقدار .

ونقدم فيما يلي نبذة من الآراء النقدية حول فن ( ميملينغ ) .

### ( رومبوتس دوبر )

— [ بتاريخ ١١ آب توفي في بروج ، المعلم ( جوهانيس ميملينغ ) ، وهو رسام ماهر للغاية ، وافضل فنان على الاطلاق في العالم المسيحي ، واصله من ( ماغو نسيكو ) ( ماينس ) ، وقد دفن في ( بروج ) في كنيسة ( سان جيل ) ] « رومبوتس دوبر ، الكاتب بالعدل في سان دوناسيان ، في بروج عام ١٤٩٤ » .

### ميشيل

— [ لدى الكاردينال غريمانى ، البندقية ، ١٥٢١ الصورة الزيتية ، نصفية وأصفر من الحجم الطبيعي للسيدة ( ايزابيلا دارافون ) ، زوجة الدوق ( ده بورغوينه ) ، المرسومة من قبل ( خوان ميملينغ ) في عام ( ١٤٥٠ ) الصورة الزيتية ( لخوان ميملينغ ، بريشته ، وقد رسمها أمام مرآة ، ونجد من خلالها انه كان يناهز آنذ الخامسة والستين ، وكان ميلاً

الى السمنة ، ومحمر الوجه .  
الصورتان أيضاً بالزيت للزوج والزوجة ، وهما في البينانتين ، وكلها بريشة هذا الرسام ، الجدول رقم ( ٩١ و ٩٢ ) ، وهناك العديد من اللوحات لقديسين ، وجميعها ذات مصارع ، وبالزيت أيضاً ، قد رسمها ( خوان ميملينغ ) ذاته [ « م . ا . ميشيل — نوتيزيا دوبريه دي ديزنيو ( ١٥٢١ ) الطبعة الاولى موريللي ، ١٨٠٠ » .

### فازاري

— [ وجاء بعده ( جان ده بروج ) و ( روجيه ده بروج ) ، تلميذه ، واوس ( هانس ميملينغ ) ، تلميذ روجيه ، الذي رسم لأسرة ( بورتيناري ) في ( سانتا ماريا نووفا ) في فلورانس ، لوحة صغيرة لا تزال اليوم لدى الدوق ( كوم ) كما نجد أيضاً رسماً على الخشب من عمل يديه في كاريجي ، وهي فيلا خارج ( فلورانس ) وعائلة لبيت آل ميديتشي الشهيرين ( الجدول رقم ٤٢ ) ] . ج . فازاري : حياة افضل الممارين والرسامين والنحاتين الايطاليين ، ١٥٥٠ .

### فان ماندر

— [ فيما يخص بعض الرسامين ، الذين لا تزال أعمالهم وسير حياتهم وعصرهم مجهولة ، من البعض ، سوف اذكر هؤلاء ، وفي المكان الاول ، معلماً نبه الشأن من ( بروج ) من الزمن القديم ، يدعى ( هانس ميملينغ ) كانت ( سينت جانسويس ) في ( بروج ) تحتفظ بصندوق ذخائر ( مدخر ) من عمل يديه ، مع صور اقرب الى الصفر ، الا انها ذات جودة فنية عالية ، للدرجة انه قد قدم بدلاً عنها وتكراراً ، صندوقاً من الفضة الصافية ، وكان هذا المعلم قد اشتهر في ( بروج ) قبل [ بيتر بويريوس ( حوالي ١٥٢٣ — ١٥٨٤ ) ] الذي كان يقبل لكي يبيدي اعجابه بتلك الاعمال الرائعة كلما كانت تعرض ابان الاعياد الكبرى ، ولم يكن يني من الاعجاب والاشادة بها .

ونحن نرى اذا ، كم كان فناننا عظيماً ( الجدول رقم ١٥ ) ؟ [ فان ماندير هيت شيلدر بوك ، ١٦٠٤ ] .  
— [ وفوقه ، وضع ذلك المدخر الذي اشاد به كثيراً كارل فان ماندير ، وقد رسم من قبل ( ج . ميملينغ ) ، وكل المزية الكامنة فيه تنحصر في الاتقان الدقيق ، واللون والتماثل الواقعي للحقيقة الا ان اثره ضئيل وفيه شيء من اليبوسة ] ، ( الجدول رقم ١٥ ) . . .

### ديكامب

وفي مجلس تلك الكنيسة حفظت لوحتان غريبتان ، الاولى للعدراء ( مريم والطفل يسوع ) و ( القديس يوحنا الانجيلي ) و ( القديس يوحنا السابق ) ، والقديسة ( بربرة ) ، والقديسة ( كاترين ) وعدد من الملائكة وفي احد الاجنحة الى اليمين نجد قطع رأس





### العدناء والطفل على العرش

القديس ( يوحنا ) ، وفي الجناح اليسار ، نجد مشهداً من رؤيا القديس ( يوحنا ) ، والكل مصنوع بدقة واتقان ، بيد أن الرسم يبدو مشدوداً وبعيداً عن الحقيقة ، بينما نجد الرؤوس جميلة ، وقد رسمها ج. ميملينغ ( الجدول رقم ٦ ) .

— [ أما اللوحة الثانية فتمثل ( عبادة الملوك ) وفي احد الاجنحة رسم ( ميلاد السيد المسيح ) وفي الآخر

تقدمته الى الهيكل : وتتقارب دقتها الى دقة ميريس ( فرانز فان ميريس ) ، وبينما نجد الشراشف سيئة الذوق ، ومفتولة ، نجد في هذه الاعمال من الذكاء ما يفوق كافة أعمال العصر ، كما توجد في الرؤوس دقة بالغة وميزات عديدة ، أما اللون فلم يتأثر بتاتا ، وهي ايضا من رسم ج. ميملينغ [ . ( الجدول رقم ٧ ) ج. ب. ديكامب ، السفرة الممتعة في الفلاندر والرابانت ] .







واليوم ، ورغم ان هنالك بعض الرسامين امثال ( فان ايك ) و ( دورر ) و ( هولبيان ) ، يسترعون الانتباه ، فلا ينبغي ان ننسى انه في العصر القديم للرسم ، الالماني او الايطالي، فيما عدا الفنانين المرموقين وهم الاهم من حيث التطور الفني ، كان ثمة رسامون انشلوا اعمالا فريدة وجديرة بالكبار الا انها تختلف عن سائر الاعمال ، رغم ان نشاط اصحابها لم يكن بذلك القدر من القوة والفعالية ، الامر الذي اثر في سرعة سقوطها طي النسيان ، يوجد ههنا مثالا في باريس لوحة من عمل الرسام (ميملينغ) ، تمثل القديس كريستوف والطفل يسوع مع قديسين آخرين في مشهد لا يقل في شيء عن اجمل الاعمال للمدرسة الالمانية ( الجدول رقم ١٢ ) . ان المشهد الطبيعي للوحة الوسطى الموجودة في الاجزاء الجانبية، البالغ الهدوء والاخضرار، والالماني والمؤثر بهذا المقدار ، فهو مرسوم بقدر عظيم من حب الطبيعة ، لدرجة لا يمكننا بسهولة ايجاد ما يماثله في مكان آخر ، ذلك ان الحنان وتعبير الوجه النزيه ، والشريف للقديس ( كريستوف ) والتنفس الحر للمشهد ، والجدي البارز [ في احد الاجنحة مع القديس جيل ] ، كما ان البراءة والطهارة في المجموع ، كل ذلك يذكرنا بافضل اللوحات الالمانية القديمة ، وثمة شيء يجعلنا نفكر ايضا في ( دورر ) ولكن بدون اية اضافة في العيوب ، وكل شيء يبدو اخف ظلا ، هادئا كل الهدوء ، ومؤثرا ، ومعبرا بنفس الدرجة ، الا انه ابسط والطف ، وبالحقيقة فان الوجوه هي اقرب الى النموذج الالماني مما نجده لدى اقدم الرسامين من ( الاراضي المنخفضة ) ويمكن اعتبار هذه اللوحة كمثال للفنانين الذين عليهم ان يصوروا المناظر الطبيعية ، ومشاهد من التاريخ المقدس ] .

[ ف. ي. شليفل ، ١٨٠٢ مكرر ، ١٨٠٤ ،

١٨٠٥ ] .

#### ستاندال

[ اذهبوا الى المتحف في يوم احد ، سوف تجدون في زاوية من قاعة العرض ، وقد قطع المرور من قبل الجماهير المتجمعة امام اللوحة ، وكل ايام الاحد تجدها امام اللوحة ذاتها ، وقد تظن انها رائعة ، مطلقا : انها لوحة رديئة من المدرسة الالمانية، تمثل الدينونة العلة، ذلك ان الشعب يود رؤية تكشيرة الهالكين ] ( الجدول رقم ١ ) ( ستاندال ، حياة هايدن ، وموزار وانبثاث ، ١٨١٤ ) .

#### باسافان

[ من المتعذر جدا ان نكون فكرة دقيقة عن جمال وكمال تلك اللوحات الزيتية الصغيرة ، المرسومة على طريقة المنمنمات ، ( الجدول رقم ١٥ ) ولا بد لنا من

الدنو منها للاعجاب بها مباشرة ، حينئذ سوف نقر حتما بانها تعد من الاعمال الاوفر حلاوة والتي انتجها الفن يوما ، صحيح ان الوجوه صغيرة ، الا ان رسمها اجمل بكثير من الاعمال الاكبر حجما ، التي انتجها هذا الفنان ، اذ ليس فيها اي نحول او حدة او روائية ، كما ان حركاتها طليقة ، وتعبير الرؤوس الدقيق ، يبرز في كماله كل ماهو رائع لدى هذا المعلم ، كما ان تطبيق اللون وصبغته ، على دقتها ، لا يقلان عنها رسوخا ، بينما تميل الظلال في اللون القرمزي ، الى الاسمر ، والمناظر الطبيعية رمادية ] .

( ج. د. باسافان ، ١٨٢٣ ) .

#### هوثو

[ ان طريقة الرسم والالوان وفق الطبيعة لدى هذا الرسام ، ودراساته المتعددة ، وعمقه واجتهاده النزيه ، كل ذلك يجعله من اروع الفنانين في هذه المدرسة ، الا انه كلما حاول التفوق على ( جان فان ايك ) كلما تأخر عنه في اهم الامور ، ولا احد سواه يستطيع تحويل العظمة الى حنان محبب ، ولا احد يضارعه في التقوى والباطنية ، متجاوزا تلك الحدود التي تكاد الريشة فيه تخفي الروح ، والكثير من لوحاته لا تثير فينا شعورا، حيث ان تفصيلاته متعددة، لدرجة ان الروح التي قد تنعكس فيها ، لا يمكنها من التواجد فيها بنفس القوة والسعادة التي يخلقها فيها ( جان ) حتى القداسة الدينية غائبة عنها ، صحيح ان العمق لا يزال متوافرا ، الا ان التعبد يضحي الطف والايمان اقرب الى الفرح ، بينما ان الطبيعة تحتفل بعيد مستمر للسلام ، والكنايس لا تدعو بفخامة ، بل هي تدعوا الى الصلاة بأسلوب ملاطف ، ان ( ميملينغ ) يعبر عن السعادة اكثر مما يعبر عن التضحية الدينية بالروح وعلى لوحاته ترف طمأنينة وادعة . وحتى ان حدث لها ان مثلت عذابات جسمانية او استشهاد روحيا يدنو من اليأس ، فهي لا تفتش مطلقا عن تعبيرات عنيفة ، وكأنها ناجمة عن حساسية انثوية لا عن فكر رجولي ، بحيث ينزع هذا التصوير الى تحويل الحقيقة وحتى الرعب الى ( رقة ) .

وبينما نجد تقديمه للحالات والاحداث انشائية ، نجد التأليف لديه ( وهنا يكون ميملينغ في مستوى مهمته ) فلا يعتوره فراغت او حشو ، فهو حي دون جهد ، كما انه واضح وجلي وكلي التناسق بفضل بعض الاشياء .

ويبدو ان ( ميملينغ ) قد وجد في اعماله الاخيرة فقط طريقا خاصا به ، فهو لم يدع ، كلما استطاع ذلك فقط ، القياس الواسع للصور ، بل هو يسرد قصصا توراتية بسهولة لم يبلغها ، اي رسام قبله او



بعده ، وحينئذ فقط على ما يبدو ، يمتزج تدينه العميق .  
الذي كان يسكنه ، بكل حرية مع اناقته الطبيعية ،  
بحيث لا تصدم امانته التصويرية للوجوه ، عيوننا كما  
في السابق ، كما ان اجتهاده يبدو اقل اجهادا ، بحيث  
لا يتضرر دقة التفصيل بحيوية المجموع ، ولا سيما وهو  
قد بلغ من العمر عتيا ، فهو يستعيد مجددا تلك  
البراءة المحبة التي هي في المؤلف مميزة الشبيبة ،  
رغم انه هنا ، وقد تقدم في الخبرة والمهارة ، يعمل  
بثقة أوفر بالنفس . [ .  
( ٥٠ ج . هوثر ١٨٤٣ ) .

#### ميشيليس

[ ان ذوق ( ميملينغ ) وعاطفته كانا ينطبقان على  
الطبيعة انطباقهما على الانسان ، كان النور يتخذ  
احيانا تحت ريشته الوانا ذهبية لم يستطع ان يكسفها  
( كلود لوران ) ، كما ان مياهه العميقة الشفافة ،  
ومروجه الزهرة كالنجوم ، وغاباته الكثيفة ، المليئة  
بالظلال الخفية ، وسماواته الزرقاء الجميلة ، تكاد  
لا تفشيها ضبابية خفيفة ، كل ذلك يجعله في مستوى  
المعلمين ( الهولنديين ) حتى الصور التي يرسمها عن  
الطبيعة ، تجعلنا نحلم اكثر مما تفعله الطبيعة ذاتها ،  
ذلك ان ( العبقريه قد بثت فيها سحرا خفيا وفتنة  
مثالية ) .

ولم يكن فنانا اقل ادراكا للموسيقى المنزلية  
الحميمة ، ولم يعبر عنها بنجاح ادنى ، فهناك بعض  
الاعمال التي خرجت من ريشته ، حيث الفرفة الانيقة ،  
توحي بفكرة الهدوء والسعادة ، المرتبطتين بالحياة  
العائلية ، ولكم يود المرء ان يقضي فيها ساعات طويلة في  
الدراسة والتأمل ( . . . ) واذا نحن نظرنا الى الاثاث  
والسجف ومختلف القطع التي تزين تلك المنازل  
الخاصة ، لالفينا انها قد رسمت بانقان ، كما يظهر  
لنا جناح من لوحة ( عبادة المجوس ) التي بحوزة  
مستشفى ( القديس يوحنا ) في بروج ( الجدول رقم  
٧ ) ، طاولة مثلا ، مغطاة ببساط ابيض ، ومزينة  
بشرابات ، وعليها شمعدان فيه شمعة ، فلا ( جيرارداو )  
ولا ( ابراهام مينيون ) ولا ( فان هويسوم ) ، قد  
صوروا طبيعة ضامته بمثل هذه الموهبة [ .

( ا . ميشيليس ، تاريخ الرسامين في كافة  
العصور : المدرسة الفلمندية ، ١٨٦٨ ) .

#### فرومانتان

[ ان ( ميملينغ ) يقول ما يريد قوله ببراءة السذج  
عقلا وقلبا ، وبشكل طبيعي كالاطفال ، وهو يصور ما  
يحترمه الناس وما يؤمنون به وكما يؤمنون به ، وهو  
يختلي في عالمه الداخلي مقلدا اياه على نفسه ، وفيه

يرتفع ويفصح عن ذاته بحرية ، ولا شيء ينفذ من  
العالم الخارجي الى معبد النفوس هذا ، في استراحة  
كلية ، لا ما يعمل فيه ، ولا ما يفكر فيه ، ولا ما يقال  
فيه ، ولا ما يرى فيه أبدا .

تصوروا ، في وسط فظاعات العصر ، مكانا ذا  
امتياز ، كنوع من الخلوة الملائكية ، فيها صمت مثالي  
منفلق ، حيث تصمت الاهواء ، وتبطل الاضطرابات ،  
وحيث المبادرة الى الصلاة والعبادة ، وحيث كل شيء  
يتسامى ، لا بشاعات جسدية ولا فظاعات ادبية ، وحيث  
تولد عواطف جديدة ، وتنبت كالزناابق ، سذاجات  
مطبوعة ، والطف ورافة علوية ، حينئذ سوف تكون  
فكرة عن روح ميملينغ ، وعن المعجزة التي يجترحها  
في لوحاته [ . ( ي . فرومانتان ، معلموا الامس الغابر ،  
بلجيكا ، ١٨٧٦ ) .

#### كيمرور

[ كان القرن الخامس عشر عصر اضطرابات  
وتناقضات ، حيث الواقعية الهائجة في معظم الاحيان  
حتى العنف ، سواء في السياسة او في الفكر الديني ،  
تترافق والاحلام النسكية والميل الى اماتة كل غريزة  
للبقاء ، كما ان ثمة تيارات خفية قوية في مختلف  
الميادين ، السياسية والروحية ، تساعدنا على فهم  
مثل ذلك النشاط .

وكانت سلطة امراء بورغونيا قد بلغت حدودا  
لا انسانية ، لدرجة الاصطدام بشعور البورجوازية ،  
التي كانت قد تقدمت هي الاخرى ، واكتسبت قوة  
كبرى ، ويبقى فن ( ميملينغ ) بورجوازيا ، بخلاف فن  
( جان فان ايك ) ، الا انه قلما يسقط في التفاهة ،  
وهو بغية تلبية حاجة باطنية ، يعمق التدين الفاتر الذي  
برز آنذ في تكريم العذراء ، وهو يعرف كيف يصوغ في  
قالب شعري رخم ، كلا من الجمل الثرية ( لفان  
ايك ) ، وذلك دون ان يذهب الى درجة الاستسلام ،  
لخدر القوافي ، بل هو يحول ما يجده شهوانيا لدى  
( روجيه ) الى عاطفية ، ولكن بدون الوصول الى درجة  
الميوعة ، كما انه يقلص من حدة ( هوغو فان ديرغواس )  
فيحصل على جمال رصين ، واخيرا فهو يزيل قناع  
اللطافة لدى ( بوتس ) بما يمكن ان تخفيه من حذقة ،  
وتبدو اعماله بمثابة محاولة لشفاء ، قلق عصر كبير ،  
اذ وضع حيال المشاكل الجديدة والحلول الجديدة ،  
وبعيدا عن كل قوة ، وكل تهور ، وبفضل مواهب  
شخصية ، بحتة ، فلقد انتصر ، ضمن الحدود التي  
كان قد عينها لنفسه ، وهو منتصر ، ككله الناس باكاليل  
الفار ، رغم بعدهم عن الحماس [ .

( ل . كيمرور ، ميملينغ ، ١٨٩٩ ) .









العدراء والطفل

## وايل

[ لقد كان ( ميلمينغ ) فنانا حقاً وأوفر ملاءة بالشعور من ( جان فان ايك ) ، وإذا كانت أعمال المعلم الكبير في ( التقنية ) تدعو الى الاستغراب والاعجاب ، وإذا كانت الاستعادة غير العادية لادق التفاصيل ، التي تعلق بها ، بالرغم ، أو بالأحرى بفعل كماليته ، قد تصل بنا الى السأم ، فأننا كلما درسنا أعمال ( ميلمينغ ) كلما وجدنا فيها من المحاسن ، ولن نكتشف فيها أي امر نافل أو متصنع ، قد يحاول عن طريقها إبراز مهلته كرسام ، ومن جهة أخرى فهو

لم يهمل أو يدع شيئاً في سبيل إضفاء الكرامة واللفظ على أهم وجوهه ، وبالحقيقة فلقد اسرف في الاعتناء بها : وهو الوحيد الذي عرف كيف يستعمل الالبسة والزينات ، بمثابة لوازم معدة لإضفاء الوقار والبروز للوجوه ، وذلك بدون اتاهة للانظار .

لقد كان كل من ( فان جان ايك ) و ( ميلمينغ ) رساما تلوينيا قد بكل ذاته بالكلية في أعماله ، وكل منهما كان يبتغي الكمال ، إلا أنه في الواقع كان يفصل بينهما عالم بكامله : ذلك أن ( جان ايك ) حتى في المواضيع الدينية ، يلهمنا افكاراً أرضية ، بينما ميلمينغ ، حتى في المشاهد الدنيوية ، يوقظ فينا معنى





العذراء والطفل

مقدسا ، وتظهر لوحاته بكل وضوح انه كان رجلا ذا قلب متواضع ونقي ، اذ بينما كانت الفنون منهمكة في التخلي عن خدمة الكنيسة ، لكي تشبع اذواق الناس الملتصقة بالتراب ، بقي هو آمينا للتقاليد المسيحية ، وصور ما كان يؤمن به ويوقره ، وكمثل كان يراه ويفقهه في تأملاته ، ولا يوجد لديه اي تصنع في اعماله او اي بحث عن ( التجديد ) او أي نفوذ للأفكار الوثنية ، وقد بقي غريبا بالكلية عن التيار الذي كان يؤثر آنئذ على الفنانين من الاراضي المنخفضة الذين كانوا قد اطلعوا على المثل السيء لبلاط ( البورغونيين ) ، وقد عاش سعيدا ومرحاً مع امراته وأولاده ، جاهلا للمشاحنات الحادة التي كانت تحدث غير بعيد عنه ، ولم يعر كبير اهتمام الى ما كان يقال ، او يعمل في العالم ، كما انه

لم يؤسس أية مدرسة ، رغم انه قد اثر تأثيرا بالغا ، ليس فقط على معاصريه ، بل ايضا على الفنانين الذين عاشوا في ( بروج ) ابان القرن السادس عشر ، ولا شك في ان هذا هو السبب في انه ، رغم انطفاء المدرسة القديمة كليا في سائر المدن ، فقد استمر تقليده في ( بروج ) حتى القرن السابع عشر [ . ( ي . ه . ج . وايل ، هانس ميملينغ ، ١٩٠١ ) .

#### فان ده ويسترنجه

[ تم هنالك الصور الشخصية ، وهنالك منها الكثير ، واذا نحن نظرنا اليها ، وفق التسلسل التاريخي لوجدنا ان جودة الاولى منها لا تقل عن









الآخيرة ، ذلك ان عيون ويد الفنان لم تكونا اقل حيوية في الآخيرة منها في الاولى ، واذا كان ( جان ايك ) يبلغ القمة في الجمال ، سواء بفضل صفاته الانشائية التي لا تضاهي ، والتي تجلو اصفر تفصيل فيها ، او بالنفاذ الحاد الى النماذج ، واذا كان ( فان ديرويدن ) الفنان التلويني ، يحاول التقاط الحياة في نظرات الجسم ورعشته ، رغم عنايته الكبرى بالرسم ، واذا كانت الارادة الصلبة لدى ( بوتز ) تصل الى السجية من خلال للمظهر الجامد للوجوه ، فان ( ميملينغ ) هو اول من يجرا ، عن ادراك كلي للاسباب ، على التبسيط والانشاء ، وايتار الحالة النفسية على التشابه ، وهو في ذاتيته اقرب ما يكون الى احد الفنانين الايطاليين .  
وها هو الرسم الشخصي لبربارة موريل سليلة فان فليندير برغ ( الجدول رقم ٩٠ ) :

انها سيدة ذات مظهر كبير يفرض الاحترام ، وهي الى ذلك جميلة حسب مثال ذلك الزمن ، ذات جبهة عالية ، ومقوسة جدا ووجه بيضوي ، الى جانب ذقن روائي ، وانف مستقيم ، ونشط ، وعيون ذات جفون حية ، ومتباعدة بعض الشيء ، وفمها السميك هو وحده يوحي بان لها قلب مرح ، او على الاقل ، غير حزين ، اما موريل ( الجدول رقم ٨٩ ) فهو رجل جاد عطوف ، رغم انه عمدة ، ولا يمكننا ان نذكر نفس الشيء بالنسبة للرجل الآخر ( الجدول رقم ١٨٤ ) الذي جلس ابنه مرارا ، لرسم راس يسوع .

( وها هو ذا هنا ايضا ، بخصلات شعره الشقراء ، ووجهه الصغير والمدور والمضحك معا (فهو ليس جميلا) وهذا الرجل بعمدة ، بل رجلا مؤمنا متواضعا ، مليئا سذاجة . ونحن نشاهده وهو يصلي ، وجبينه وعينه مشدودان : فهو لا يريد ان يبقى فريسة للشكوك ، وقد بقيت شفتاه مضمومتان ، كما وله يدان طويلتان وجميلتان ، وبيضاوان كيدي خادم كنيسة ، اما زوجته ( الجدول رقم ٤٨ ب ) فهي لم ترسم برفقة طفل ، بل كليب صغير ، وهو حيوان دميم كالذي رسم في اللوحة اللندنية ( لفان ايك ) وهو يرينا ( ارنو لفيني وزوجته ) ولقد كانت هذه الحيوانات الصغيرة رائجة آنذ ، وهناك تفصيل آخر يثبت بان تلك المرأة كان لديها ، حس للاناقة والتصرفات اللائقة ، فهي حين تضم يديها تدع اصبعها صغيرا منفردا بعض الشيء ، وتلك من الامارات الواضحة للتمييز ، الامر الذي تعبر عنه ايضا بنظرتها المتعالية .

ماكرة هي في دماستها الماكرة ( السيبلا ) الشهيرة ( سامبيتا ) ( الجدول رقم ١٠ ) وهي صبية كانت تعيش في منزل ( آل موريل ) ، ولم تكن ابنتهم كما قيل : انه لاسمى تعبير عن المرأة لدى ( ميملينغ ) ، ويالها من حقيقة مثيرة في تلك العينين اللتين لا تحتويان



على شيء من العاطفة، وفي ذلك الانف العريض الشهواني وفي ذلك الفم الضخم الذي جعل هازنا برسم الشفة السفلى ، وفي ذلك الذقن الحاد ، تلك صبية كان من شأنها ان تانس بسرور ببعض الاحاديث اللعوبة ، بينما يكفيها امر تافه لاستحقاق ازدرائها .

ونجد ذات العمق في الشخصيات في الصور الرجالية ، ولكم يبدو هذا الرجل غير رضي ( الجدول رقم ١٠٩ ) ، ذو الذقن الصلب والكثيف والانف المتضخم والمهشم ، يعبر غمه عن الاستياء ، وتجمعات قريبة من الشفة العليا ، تدل على انه ليس بذلك الرجل الذي يعرف كيف يضحك ، والذي يرفع حواجبه كمن يريد ان يقول لك : ( وانت ماذا تريد ) ؟؟

وهذا الآخر ( الجدول رقم ١١١ ) الراضي عن كونه نبالا ، يرينا فتى وسيم ، مهتم بان يحتفظ شعره بالتجميد تحت قبعته ، وله شفتان ضخمتان وعينان صغيرتان ، وكل شيء فيه يبعث فينا التفكير بان له سلوكا شائنا ، وقد تركنا حتى الا هذه الصور القريبة لفتى ، حيث ان ( ميلينغ ) يعبر عن حبه للجمال اللطيف والناشيء ، وذوقه الشهواني ، والسوادي حيال الجمال المدعو الى الذبول نحو كل من الجمال الخريفي والريعي ، ( ك . فان ده ويستيجنه انطباعات عن معروضات بروج - ١٩٠٢ ) [ حيا لوحة ( الدينونة الاخيرة ) لميلينغ ( الجدول رقم ١ ) ، يبدو لنا الاستقلال العظيم والنبيل ، لتصوير الاوائل من الاراضي المنخفضة اقرب الى الادراك منه ، امام العديد من لوحاته الاخرى ذات الصفات المماثلة ، هنا لا يزال الحس الفني ، والعنفوان الشعري ، ركبحان التقنية النيرة للفن ، كما يقمعان كل حيوية خارجية ، وسرعان ما ادى ذلك الى ان يصبح فن الاراضي المنخفضة ضحايا مهارتهم الفنية ، حيث انهم قد بددوا اعظم قسط من نشاطهم الفني ، معه بددوا قوة الصمود حيال الجاذبية ، الساحرة للفن الايطالي .

ان موضوع ( الدينونة الاخيرة ) يعود لبرز في كافة مراحل القرن الخامس عشر ، وقد سبق وكان من الموضوعات المفضلة لفن العصور الوسطى ، كما ان القرن الخامس عشر الايطالي ( كواترو شينتو ) ، لم يمتنع عن استغلالها ، ونجدها منذ البدء لدى ( الاخوة فان أيك ) ، كما نجدها لدى ( روجيه فان ديرویدن ) ولدى ( ديرك بوتس ) الا ان ميلينغ وحده عرف كيف يعود الى هذا العرض العظيم بالطريقة الاقرب الى الوحدة الممكنة في ذلك العصر ، وبوسعنا التثبت ذلك لدى المقارنة مع اللوحة المعروفة بالدينونة العامة ( لروجييه ) المحفوظة حتى في ( اوتيل ديو ) في ( باون ) والتي رسمت بناء ، على طلب المستشار ( رولان ) . كان يقال آنشد بان اسلوب ( ميلينغ ) لم يكن اكثر









من تقليد لاسلوب المعلم السابق ، الا ان المقارنة بين الاثرين اوضحت لنا جيدا الفارق الاساسي بينهما ، وبذلك ابرزت تفوق ( ميملينغ ) ، ذلك ان ( روجيه ) قد قسم المشهد الى تسع لوحات لا رابط عضوي بينهما بينما استوعبت ( ميملينغ ) مساحة اللوحة كوحدة متكاملة ، ولا انزال نجد لدى ( روجيه ) علاقة واضحة بالنحت في العصور الوسطى ، بينما يبحث ميملينغ عن موضوع تصويري ( بحث ) ، واخيرا فان ( روجيه ) كان قد اكتفى بالدنو بحذر من مشكلة العري ، بينما كان معلم اواخر القرن قد رسم بعكس ذلك ، وبايثار خاص وفي هذا الموضوع بالذات اكثر من سائر الموضوعات المطابقة لمنظور ، عددا لا يحصى من الحركات العادية لرجال ونساء ، صحيح ان فنه لا يزال يعود بكامله الى القرن الخامس عشر ، الا انه منذئذ ينبي ( بمصر النهضة ) ولكم يعجبنا هولاء الرجال ليس فقط بحركتهم ذات المرونة العجيبة ، او بمظهرهم اللطيف الانيق ، بل وبالاخرى بتعبيرات وجوههم المؤثرة [ ك . فول ميملينغ ١٩٠٩ ] .

[ كان اصل ( ميملينغ ) من الرين الاوسط ، ولعل حرارة تفكيره المفرطة حيوية ووجوهه الاليفة الفتانة ، تنبع من اصوله الالمانية ، وليس ذلك باقل من ميله الى الاسلوب الانشائي في اللوحات التي تنبع من اصوله الالمانية ، وليس ذلك باقل من ميله الى الاسلوب الانشائي في اللوحات التي تحتوي على الوجوه الكبيرة ، كما تشهد عليه - عدا عن لوحة الدينونة العامة ( لدانتزيغ ) ( الجدول رقم ١ ) ، والعديد من المشاهد الثانوية المرسومة في خلفية واجنحة ثلاثية مستشفى القديس يوحنا ( رقم ٦ ) ولا شك في ان ميله للتصوير في الكتب كانت تتغذى بالمنمنمات في الاراضي المنخفضة التي كانت ( بروج ) مركزها الرئيسي ، وقد نفذ ( ميملينغ ) ذاته لوحة لاحد انشط المنمنمين في (بروج) وهو وليم فريلانث ، وفي تلك اللوحة ( آلام المسيح ( رقم ٤٢ ) ، التي اعتبرها البعض ، على ما يبدو ، وبدون حق ، وكانا موصاة من قبل ( فريلان ) ، كما وفي لوحة الافراح السبعة للعنراء ( رقم ٩ ) ، وفي اللوحة الشهيرة ( ذخائر القديسة اورسولا ) رقم ( ١٥ ) ، فقد استوحى ( ميملينغ ) بدون شك ، من منمنمات المخطوطات في ذلك العصر الفني بالشخصيات والابنية ، ويبدو ان هذا الفن وحده قد اتاح له المجال للازدهار الفعلي ، وهو يعالج المشاهد المأساوية بلطافة مقنعة ، بحيث ان كل قساوة الآلام تذوب في نبسة السرد الحميمة ، وكانت اكتشافاته متعددة لدرجة اننا قد نبحت عبثا مشهدا خاليا من تعبير جديد كل الجدة . ( فالقدس ) مثلا تصبح كبحر من المنازل ذات قمم واسطحة ذات منحدر او منحدرين ، واجنحة وابراج

وقب ، وفي ذخائر القديسة ( اورسولا ) ادخلت مناظر من ( كولونيا ) ، وفي وصف حياة العنراء هناك مشاهد يرينا الملوك ( المجوس ) الذين اضطروا للسؤال عن طريقهم الى بيت لحم ، وقد وصلوا الى منظر تلال ، او هم عادوا واعلامهم تخفق في الهواء ، وهناك سائس يورد الخيل ، تاخر قد تخلف عن الركب ، يثب على السرج بكل عجلة ، وفي قعر اللوحة يبحر المجوس للذهاب الى وطنهم ، وكذلك الآلام تسرد بمثل ذلك من التفاصيل ، حيث يسقط المسيح على الارض ، يوحى بالشفقة للجنود الذين يستديرون ، لينظروا اليه ، غير قادرين على ضربه ، وملخوس الذي قطع بطرس اذنا له ، يبدو وكأنه تلقى صفة عوضا عن ضربة سيف ، ولم يبد اي عنف على القديسة ( اورسولا ) ان تتحمله في ( كولونيا ) اثر سفرها من بال الى روما ، فهي ترفض وداعة طلب يدها ، من قبل رئيس القوة الوثنية ، بينما يطلق النبال السهم المعد لها [ ( ف وينكلير ، ١٩٢٩ ) . ] لقد احتفى طوال قرن ( بهانس ميملينغ ) ذلك

الرسم الفلمندي ذي الجنسية الالمانية ، بمثابة اتقى وافضل البلاد المنخفضة القدماء لم يعد واردا اليوم المعيار الرومانتيكي لمثل هذا الحكم ، الا ان ذلك لا ينبغي ان يؤثر على حكمنا ، لقد كان ( ميملينغ ) شابا في نفس الفترة التي كان فيها ( هوغو فان دير غواس ) وقد بدأ بالرسم حين كان ( ديرك بوتس ) يرسم لوحة ( العشاء السري ) ، ولوحات العدالة ( دينونة اوتون ) ، ولدى وفاته ( يراجع ان يكون ذلك في سن السبعين ) ، كانت الشعلة الرائعة لدى ( جير تجين ) الفتى تلمع بآخر ذبذباتها ، كما كان ساحر ( بواله دوك ) ( بوش ) ، يجرؤ على تأكيد اصالته .

في كل آثاره يصل الفنان الى النتائج الناجمة عن الفتوحات الفنية لعصره ، اما من حيث رسم النماذج والاسلوب ، فهو ينطلق من ( روجيه فان ديرويدن ) ولكن دون الاحتفاظ برقته ، او بقوته المؤثرة ، وفيما بعد اصبح يقرن اسلوب ( روجيه ) باللون اللطيف ( لبوتز ) ويتعلم كيف يضع وجوهه في الفراغ المنظور ويضفي عليها فتنة ساحرة ، وبمقدوره ان ينشئ افوارق لونية تغدو بفعل جمالها غاية في حد ذاتها ، واذا هو يتقبل جديد فانما يفعل ذلك دوما ، بحذر كبير ، وفي سنواته الاخيرة اقتبس عن عصر النهضة آل ( بوتتي ) والاكاليل عن الزخرفية الايطالية . ومثل ( كاراباشيو ) ( ميملينغ ) قاص مرح ومازح ( فهما يلتقيان حول موضوع احدي الروائع ) .

وبعد اجراء كافة الحسابات ، فان سنوات العمل الثلاثين التي يمكننا ان نتبعه خلالها ، لا تبرز تطورا قد اتاح له بدءا من عدم النضج ، واندفاع شبابه الوثاب ، ان يبلغ أهدافا واضحة ، وحدها بعض الآثار التي





المسيح توج  
بالاشواك







تنسب الى سنواته الاخيرة عموما ، تظهر لديه شيئا من العناء ، ومن الرجم بالغيب والاجحاف بحقه أن يؤكد بأنه قد صنع نفسه بدأ من لا شيء ، ونحن نجهل كل شيء عن اعوامه الاولى ، رغم القاء بعض الضوء هنا وهناك بفضل بعض الفرضيات المعقولة ، كما انه من الافراط في الحكم ، أن نرى في رجل ، لفترة طويلة مع الاعجاب ، مجرد وارث أو تابع ، وهو الذي وضعه القدر في مفترق طرق ، قد اضطلع بواجبه باستخلاص النتائج وايجاد الحلول .

وابان المرحلة الانتقالية بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، نهاية الطريق التي كان على كل من ( روبنس ) و ( رامبرانت ) قطعها ليجدا ارضية ممهدة لتحديداتهما ، فقد كان ( هانس ميملينغ ) كلاسيكيا ، الا انه بفضل اكتشاف مناطق غير مكتشفة سابقا في مجال التأليف ، وبايجاد تعبيرات جديدة ، فقد جعل الفن يخطو خطوة الى الامام ، الامر الذي كرس ذاته له متجاوزا حدود التطبيق الضميري للقواعد السارية آنذاك ، ، وقد ارهص فعلا عن مجيء النهضة ، وحينما كان يلتقي بمواضيع تتفق ونداء فكره ، كان يعرف كيف يعد ترتيب المشاهد ، كما كان يضيف عليها ذلك الهدوء الساحر وذلك النضوج الذي كان الرسم يفقده حتى ذلك الاوان ، وفي لوحة ( الاحاديث المقدسة ) سما ذلك الرجل الشمالي الى مستوى روائع ( جيوفانوبيليني ) وفي توزيعه للمساحة في لوحة ( القديسة كاترينا ) المحفوظة في اللوفر ( الجدول رقم ٣٠ آ ) عرف كيف يعطي انحناء موحيا وعميقا لترتيب الوجوه ، وقد طبع انسجاما مماثلا للمناظر الطبيعية ، وبفضل نضوج ، وكمال افضل اثره ، كان له بالفعل فضل تاريخي ، قد نميل اليوم الى نسيانه ، وقد استطاعت اللوحات التي رسمها أن تقترب من ذوق الجماهير في القرن التاسع عشر ، الذي اعتاد على الكلاسيكيين الايطاليين للعصر الكبير ، وبذلك فهو قد مد جسرا في سبيل فهم كل من سابقيه ومعاصريه [ ( ف . دولبيرغ ١٩٢٩ ) ] .

### فان بالداس

[ هذا التقدير الكبير والشامل يقابله الحكم القاتر مؤرخي الفن ، ويعود ذلك الى انه ، خلال التطور التاريخي ، لم تكن اعمال هذا الرسام غزيرة بالكفاية ، او هكذا يبدو للوهلة الاولى ، ذلك ان فنه قد تأسس بكليته على سبقيه العظام ، الذين اقتبس عنهم الكثير من الافكار ، ولا سيما عن ( فان ديروين ) ، كما ان فكرته حول تمثيل الحيز لا تتجاوز مطلقا فكرة ( ديرك بوتس ) وبوجيز العبارة فهو غير مستقل ، فيما عدا الرسم الشخصي ، حيث ان هذا المجال وحده ، يدلل دفعة واحدة على اهمية ابداعاته ، بيد ان آثاره كرسام انما تحتل مكانة لا يستهان بها في التطور العام ، تلك

المكانة لا تعود الا اليه في الرسم في الاراضي المنخفضة ونحن لا نكاد ندرك مثل هذا التطور ، اذا نحن تحدثنا عن آثاره بعد آثار ( جيرتجين توت سينمت جانس ) و آثار ( هيرونييموبوش ) او اذا نحن ذكرناها قبل اعمال ( هوغوفان ديرغوس ) وبعبكس ذلك ، اذا نحن وضعنا نشاطاته في مكانها الملائم ، فس نجد حينئذ انه قد سلك طرقا خاصة به ، وفي الكثير من الاحيان ايضا ، مخالفة لطرق معاصريه .

ان المؤرخين الافر حداثة ، لقد آثروا الاخذ بعين الاعتبار الابداعات المعقدة والمفزة والمتفيرة ، عوضا عن تلك التي لا تطرح اية معضلات ، ان آثار ( ميملينغ ) قلما تتيح للمؤرخ الفرصة ادهاش القارئ بفكرة جديدة واصيلة ، ولكي ننصفه لا بد لنا ان نستحضر في اذهاننا المستوى العالي للوحاته ، ومهارة التنفيذ ، والتناسق الكلي لديه في الفوارق اللونية بمجملها ، فهل يمكننا ان نجد مثل هذه الصفات لدى تلميذ او تابع ؟

ومن ناحية اخرى لا يجوز للتاريخ ان يمر سراعا من ( ديرك بوتس ) ( هوغوفان ديرغوس ) الى ( جيرتجين ) والى ( كاتين ميتسيس ) والاهتمام الاعظم بالتعبير العاطفي ، وبالتقليد المتطرف للطبيعة ، واذا نحن تحيزنا بهذا الشكل ، فلا بد ان تبدو اية دراسة متعمقة لآثار ( ميملينغ ) بمثابة وقفة لا جدوى منها ، وبعبكس ذلك ، فلسوف يبرز لنا هذا الفن بمظهر مختلف تماما ، اذا نحن درسنا جوهر الفن في السبعينات والثمانينات ، والتي لا تحيط بمرحلة انتقالية فحسب بل هي تعني فضلا عن ذلك نتيجة ووعدا في آن معا [ ( ل . فان بالداس ، هانس ميملينغ ، ١٩٤٢ ) ] .

[ في رسومه للعدراء كان ( ميملينغ ) يخضع لضرورة متجذرة في عصره ، كما كان مهتما بارضاء عملائه ، وحينما نفكر في معلم ( بروج ) تقفز صور العدراء حالا الى اذهاننا ، صور نصفية للعدراء ، على عنصر من لوحة مزدوجة ، او في وسط مجموعة من الوجوه المرسومة في الاسفل ، ملائكة وقديسون ومحسنون ، تجلس وهي بينهم على عرش ، لقد وجد ( ميملينغ ) منذ الوهلة الاولى الرسم البياني والنهائي للتأليف ، ولم يجلب فيما بعد سوى بدائل طفيفة ، ومريم العدراء تقف باستقامة تامة ، وقد رسم وجهها من الامام ، او بشيء من الانحناء ، وحواجبها مخفضة ، وهي حاضرة لمجرد انها حاضرة حية وخجلة ، كموضوع للتقى ، وهي ليست ابدا تلك الام السعيدة ، والمتيقظة ، وليست هي ايضا ( ملكة السماء ) بل هي دائما تلك العدراء المدركة جزئيا لرسالتها السامية ، والمتواضعة في ضميرها ، ولم يرسمها ( ميملينغ ) قط وهي ترضع طفلها ، بل وليس ثمة اية اماراة عطف ، تعكر سيما وجهها المستقيمة والتعبه قليلا ، وتضم الام الطفل بحذر ، دون ان ترتبط





وجه امرأة عجوز

بينما كان ( ميملينغ ) قد أثر تأثيرا عظيما ضمن الحدود الضيقة لعصره وبلاده ، فان الاجيال اللاحقة قد اعتبرت روائعه ضعيفة وغير ذات قيمة ، ( فرييد لاندر ) ، وبينما كان الرومنطيون والفكثوريون ، يجدون عذوبته كاروع تعبير عن الفن في القرون الوسطى ، فنحن نميل الى مقارنته بالملحن ( فيلكس مندلسن ) ، فهو قد يجذبنا احيانا ، الا انه لا يدهشنا ولا يشيرنا اطلاقا ، وتعطي آثاره انطباعا عن انحراف ، ليس ذلك بالتأكيد ، حيث اننا نلاحظ لديه اقتباسات عن اسابقه فذلك وارد لدى كافة الفنانين الكبار ، بل لانه لم يستوعبهم ، ولمجرد ان ( ميملينغ ) وهو اطوع تلميذ واوفره هدوءا ، وقابلية للتأثر ، قد بقي تحت تأثير جاذبية معلم ذي شخصية عاطفية ، وقاسية وما حكمه بهذا المقدار ، مثل ( روجيه فان ديرویدن )

به بشكل حميم ، وهي لا تجرؤ على مداعبة ابن الله ، الذي ينحني الى الامام جانبا ، نحو ملاك او قديس او محسن ، دون ان يكثرث بها ، كما تظهر لنا المقارنة بين كل من سابقي ( ميملينغ ) وتلامذته ، كم ابتعد هذا عن كل ما هو بشري ، ومألوف او حكواتي ، بينما نرى عذراء ( جان ايك ) ترضع طفلها ، بينما ( روجيه ) و ( فان دير غواس ) قد طبعا يسوع بحركات ولادية ، ( روجيه ) باللون اللطيف والحر ( لبوتز ) ويتعلم كيف ومليئة حيوية ، في حين ان عذراء ( جيرار دافيد ) تناوله حساءه [ م . ج . فرييدلاندر ، هانس ميملينغ ( ١٩٤٣ ) .

بانوفسكي

لكن الخلف لم يويد هذا الحكم ( دهر . دودويره )



بيد أنها تبسط من ( الرسم الطبيعي ) لدى الاول ، وتتراخى في تصلب الخطوط لدى الآخر ، انها وجوه بسيطة وشاحبة ، كثيرا ما تأتي في خلفية منظر طبيعي اخضر يميل الى السمرة ، رحيث تبدو الطبيعية في الملاحظة والتميز الروحي . وكأنها تلميح طفيفة لا تفسد مطلقا الخلوة الصامتة واللفظ البادي على الشخصية ، ولا بد من ان نجرو على التاكيد ، بان جودة الانشاء في هذا ( الفن التصويري ) اقل بروزا من ميله نحو الرسم للكتب او الصحافة ، ذلك في حين ان عاطفة الفنان الدينية ، دون ان تشمل لغته ، هي جدول رفيع من الشعر ، يضع في مادة تصويرية أغنى منها بكثير [ . ر . سالفيني - التصوير الفلامندي ، ١٩٥٨ ] .

### هيمز مملينغ

- [ ان آثار ( ميملينغ ) توحى بقوة غير عادية ، بفكرة متماسكة في الانتاج الفني : وهو امين منذ البداية لمقصده ، بان ينشئ ، عن طريق الريشة ، عالما مثاليا غير متحول ، ويبرز هذا الاهتمام ، بوضع ( الصورة المقدسة ) خارج اطار الزمان والايمان ، وبالتالي ، باعطائها فاعلية لا تتبدل مطلقا ، ليس في تأليف اللوحة فحسب ، بل وايضا لدى تصور اي موضوع ، وان ( ميملينغ ) بصفته مؤلفا لرسومات دينية ، ليس مجرد قاص ، حتى وهو يعطي لسلسلة من المشاهد استمرارا منطقيا ، قد يوحى بسرد متواصل ، ذلك ان ( عالاه التصويري ) يهيمن عليه كمال الخليقة ، وينتج عن ذلك ان شخصياته لا تنم عن اي حوار داخلي ، وان الخير فيها لا يتميز عن الشر عن طريق تشويهاات جسمانية ، وهو ، في ( مشاهد من حياة القديسة اورسولا ) ( الجدول رقم ١٥ ) ، لا يعرض لنا الاخلاق مثالية ، سواء كانت ذات نفوس قديسة ، او حقيرة او مدانة ، وفي هذه الفكرة ينفصل ( ميملينغ ) عن معلمه ( روجيه فان دير ويدن ) ، بل هو يتجه الى القطب المعاكس للقطب الذي كان يمثله ( هوغافان ديرغوس ) ومن جهة اخرى فان مثاليته هذه قد ابعده عن الافكار الفوطية المتاخرة .

لا شك في ان الايطاليين المقيمين في ( بروج ) كانوا يؤثرون ( ميملينغ ) مصورا للشخصيات ، ولذلك كانوا يميلون الى جلب طلبيات له كمثال ( الدينونة الاخيرة ) في دانتريغ ( الجدول رقم ١ ) .

اما خارج الحدود فلقد كان المعلم مرتبطا بتلك الحركة الثقافية التي كانت تعد للمثال الكلاسيكي للخلق الفني ، خلال العشرات الاخيرة من القرن الخامس عشر الايطالي ( كواتروشينتو ) .



### وجي توماسو بورتيناري

قد حرمه من كل امكانية للتجاوز او التمثل البنائي ، ولم يكن بمقدوره سوى الخضوع خضوعا تاما يحول بينه وبين الاستيعاب .

فلقد استطاع ان يقتبس عن ( روجيه ) كل شيء الا فكره ، اما عن تقليده ( لفان ايك ) الذي كانت تحيط به كافة الآثار العظيمة ، من كل صوب ، فهو لم يعرف ان يقتبس منه سوى الفنون الترفيحية ، كبروكارات الحفلات ، والسجاجيد الشرقية ، والملخصات المناظرية المؤطرة ، بأعمدة صغيرة من الرخام والتيجان المؤرخة والمرايا المحببة [ ( ي . بانوفسكي ١٩٥٣ ) ] .

### سالفيني

- [ ان اروع آثاره هي الصور الشخصية ( . . . ) التي تجمع بين طريقة ( فان ايك ) وطريقة ( روجيه ) ،



# فرحة الحياة في لوحات راوول دوفي

ترجمة وإعداد: بشير فنضة

وفي هذه المرحلة من حياته تعرف كذلك إلى جماعة الفنانين الذين أطلقوا على أنفسهم لقب ( الفنانين المتوحشين ) نسبة إلى الوحشية وتتميز أعمال هذه الفئة من أهل الفن بالالوان الزاهية ذات الصفرة او الحمرة المتزجة بالبياض ، الفاقعة الصلخة ، وكان من اعلام هذ المذهب الجديد في الفن ( ماتيس ) وهو او ل من اطلق على فنه هذا اسم ( الفن الوحشي ) Fanve و ( ماركيه ) و ( فان دونجين ) و ( براك ) و ( ديرين ) و ( فلامينك ) واخيرا صاحبه ( فريز ) نفسه وغيرهم من الفنانين التجريديين الذين اشتهروا انذاك في باريس ، وقد تأثر بهم دوفي الى اقصى حد .

وعمل مدة بمحل في الحفر على الخشب والمعدن واصاب نجاحا ملحوظا في هذا الضرب من الفن ، وفي عام ( ١٩١٤ ) عندما اندلعت نلر الحرب العالمية الاولى ، التحق ( دوفي ) بوحده ، ثم انتدب في عام ( ١٩١٧ ) للعمل في مكتبة المتحف الحربي ، وفي عام ( ١٩٢٠ ) اقام معرضا في ( فانس ) ابرز فيه سلسلة من رسوم الريف ، وفي عام ( ١٩٢٢ ) سافر الى جزيرة ( صقيلية ) وحل بعض الوقت بالقرب من ( تاورمينا ) من صديقه ( كريتون ) الذي ظل صديقا وفيما له مدى الحياة وكتب سيرة حياته ، وفي عام ( ١٩٢٦ ) توجه الى ( مراکش ) وقام بجولة في انحاءها وقد تركت الزخارف العربية والمناظر الشرقية في نفسه انطبعا لا يمحي ، واثرا بعيدا تجلّى في فنه اللاحق ، وهو الفن الذي بدا للناظرين كأنه نوع من الزخرف العربي ، هذا وقد سبق له أن اشترك في عدة معارض فنية ترينية دولية منذ عام ( ١٩٢٥ ) . وفي عام ( ١٩٣٧ ) قدم الى معرض باريس الدولي ( ٢٥٠ ) لوحة زيتية احتلت مساحة تتراوح بين ١٠ امتار طولا و ٦٠ عرضا .

« لقد خلف لنا راوول دوفي ، ذو الوجدان الحي ، والكادح العظيم » « تحفا فنية بالغة الاهمية ، كثيرة جدا ، تجمع ما بين الطابع التقليدي الموروث ، والمتجدد المبدع في آن واحد . »

مارسيل بيير ده توريك

ولد ( راوول دوفي ) في الهافر في الثالث من حزيران « يونيو » ( ١٨٧٧ ) ونشأ وسط عائلة كبيرة مولعة بالرسم والموسيقا ، وقد حضه اهله على تعلم مهنة ما ، فانقطع عن الدراسة ولم يبلغ الرابعة عشرة ، ليلتحق بمحل تجاري يتعاطى اعمال استيراد البن ، ولكنه عكف في كل مساء على مواصلة الدروس في المعهد البلدي للفنون الجميلة ، وبالتعاون مع رفيق الدراسة ( اتون فريز ) نجح في أولى تجاربه الفنية .

وبعد أن أدى خدمة العلم ، التحق عام ( ١٩٠٠ ) بالمعهد الوطني للفنون الجميلة في باريس ، والتقى مرة اخرى بصاحبه ( اتون فريز ) ، في عام ١٩٠١ شرع في عرض اعماله في صالة ( الفنانين المستقلين ) وفي عام ( ١٩٠٥ ) في صالة ( الخريف ) ، وفي الوقت نفسه ازداد واهه باعمال ( الانطباعيين ) من الفنانين امثال ( بيسلرو ) و ( جوغكند ) و ( مونه ) ، ولهذا انضم الى جماعة الرسامين التي تعرض اعمالها عند ( برث ويل ) وعند هذا الاخير نفسه اقام لأول مرة معرضه الخاص به وحده .





## طبيعت صامتة

منه لعلاج جديد ، وأقام معركين في ( نيويورك ) .  
وفي عام ( ١٩٥٢ ) أقام معرضه الكبير الذي ضم  
نحو ٣٠٠٠ لوحة في متحف الفن والتاريخ في ( جنيف )  
وهناك منح الجائزة الدولية الكبرى للرسم .  
مات عام ( ١٩٥٣ ) في الثالث والعشرين من آذار  
( مارس ) في بلدة ( فوركاليكيه ) العاصمة القديمة  
لمقاطعة البروفنس حيث أقام فيها اثر عودته من  
( الولايات المتحدة ) .



تلك هي لمحة خاطفة من سيرة الفنان المعاصر  
( راوول دوفي ) اما فنه فللقاد آراء مختلفة فيه ، الا

وفي عام ( ١٩٣٨ ) زار البندقية ، ثم رحل الى  
( الولايات المتحدة الاميركية ) حيث اختير هناك عضوا  
في لجنة تحكيم ( جائزة كلونيكي ) ولما عاد الى الوطن  
كان العدو النازي قد اجتاح معظم اراضيه ، فاختل  
الاقامة في ( نيس ) ثم في جزيرة ( كريت ) واخيرا في  
( برينيان ) حيث خضع هناك للعلاج تحت اشراف  
أحد الاطباء من اصدقائه ، وقد لازمه الداء العضال  
مدى الحياة ، وهو نوع من داء المفاصل .

وفي عام ( ١٩٤٨ ) اقيم معرض لرسومه في صالة  
( لويز كارليه ) بباريس .

وفي عام ( ١٩٥٠ ) سافر الى ( بوسطن ) في محاولة





## أنهار

انهم اجمعوا على القول ، في مختلف الاحوال ، على أنه  
فن أصيل مستمد من روح العصر .

يقول الناقد ( مارسيل بير ده توريك ) :

— [ يحتل ( دوفي ) في فن التصوير المعاصر مكانة  
مرموقة متميزة ، على الرغم من أنه لا يعتبر مؤسس  
مدرسة معينة في هذا المجال ، إلا أن فنه وليد عصره ،  
عصر التفتح على العلوم الحديثة ، عصر السرعة في كل  
شيء ، عصر المخترعات والابتكارات ، لقد جاء فنه خير  
معبّر ، وخير شاهد على روحية هذا العصر ومنطلقاته  
المدهشة ] .

لما التحق ( دوفي ) بمعهد الفنون الجميلة في باريس  
عام ( ١٩٠٠ ) تأثر في بادئ الامر بالمدرسة الانطباعية  
ثم تحول شيئاً فشيئاً الى اقتفاء آثار ما سمي آنذاك  
باتجاه ( الوحشية ) أو الحوشي — ، الزاهي الالوان  
الضارب الى الاحمرار أو الاصفرار الاصهب المزيج

من الالوان الفاقعة ، كما تحول في الوقت نفسه الى  
( التكعيبية ) التي رسخت في تشكيله ، وأخيراً خضع  
لمؤثرات ( السيزانية ) التي لم يستطع أي فنان في ذلك  
الحين الافلات من تأثيرها ، ولقد لمع نجمه في هذه  
الميادين المختلفة ، وهكذا انطلق بعدئذ يرسم على هواه  
وكما يحلو له أن يتفنن ، في ( فانس ) و ( صقيلية )  
و ( مراكش ) ، الى أن جاء عام ( ١٩٣٧ ) فأنجز أروع  
عمل في حياته الا وهو رائعته الكبرى ( تاريخ التابعة  
الكهربائية ) على اتساع ٦٠ متراً طولا و ١٠ امتار  
عرضاً ، فكانت من أجمل المقامرات الانسانية ، من  
حيث التصوير المتقن اتقاناً يسر الناظرين .

تكمن أصالة ( راوول دوفي ) في حدة رؤيته للأشياء  
في توجهه نحو الجوهر في المشهد على الدوام ، فأية  
حركة أو بادرة تردنا الى نوع من الاختزال الحي ،  
وتعتبر ابتكاراته الشخصية في استخدام اللون كناقل



للضوء على جانب كبير من الاهمية ، فقد انصرف عن اطلاق الاضاءة الانطباعية انعم جو اللوحة واستفاض عن ذلك بالمقام ذي الاثر الموضع المشبع بالتلوين المكثف الى اقصى حد ، ذلك ان الضوء في رسوم ( دوفي ) له خاصيته وحيويته المميزة بشكل يتجاوز معه اللون الاصهب الوحشي ، ليجعل من الواقع ما يبهل الانظار ، ومن خلال ابتكاراته الفنية ، ومن خلال رسومه الحديثة التي ظل يسمو بها ويبدع ، حتى أواخر ايامه على الرغم مما كان يعانيه من آلام وسقام فقد خلف لنا هذا الفنان ذو الوجدان الحي ، الكادح العظيم ، تحفا فنية بالغة الاهمية ، كثيرة جدا ، تجمع ما بين الطابع التقليدي الموروث ، والمتجدد المبدع في آن واحد .

اما الاستاذ ج ( يروكو ) فيصف فن ( دوفي ) بالموزارتي - نسبة الى موزار الموسيقي الشهير بالوانه المتناغمة التي تبعث في النفس البهجة والحيوية والحبور ، وتجعلنا نشعر بما في الحياة من متعة وسعادة .

ويضيف الى ذلك قائلا :

- [ يبدو ( راوول دوفي ) كفنان بسيط ومرتل ، فرسومه ذات الطابع النقي المشرق ، التي تعج بالحركة والحياة ، تدخل التشكيل بطمانينة ومن غير تردد ، لتصبح لوحة بالغة الدقة ، متداخل بعضها في بعض بشكل فتان ] .

- [ انه يجري في جميع اعماله وراء لحن موسيقي

ووفق مخطط دقيق ، يكاد ان يكون متوقعا كتصاعد نغم من الانغام ] .

نشا دوفي وسط عائلة موسيقية مؤلفة من ٣ اخوة و ٥ اخوات . وقد امتهن اثنان من اخوته الموسيقي وامتهن الآخر الرسم .

وعلى هذا فقد تميز فنه بالنوق الموسيقي او بما يسمى ( بالهبة الموزارتية ) الى حد ما منذ نشأته الاولى ، الا انه لم يحاول ان يضع برنامجا للرسم الموسيقي ، نظرا لخطورة الموضوع وحساسيته اللامتناهية ، اذ عادة ما تنتهي مثل هذه المحاولات الى الفشل في التصوير ، الا ان الهبة الموزارتية وجمال الطبيعة في موطنه ، وروح المرح والبهجة ، كل ذلك لا يفسر تفسيراً تاماً سر اسلوبه ، لذلك ينبغي ان نفحص مع الفنان الى الاعماق لنكشف العوامل الكامنة اكثر وراء الهامه واعماله ، وكان من الطبيعي وهو شاب في مقتبل العمر ان يتاثر بالمدرسة الانطباعية ، وان يحاول تقليد ( بودين ) و ( مونه ) - وكلاهما من الهافر - وكذلك ان يتاثر ( بيسيلى ) ولوحاته عن النورماندي و ( بيسارو ) ومشاهد الساحات العامة و ( ديغا ) ومناظر سباق الخيل ، الا اننا نلمس في لوحاته الاولى الفارق الاساسي الذي يظهر مدى التباعد بين دوفي والانطباعيين ، اذ يحاول هؤلاء ، بميل منهم الى الفلسفة الوضعية ، ان يتمسكوا بالنور من مختلف مظاهره ، وان يسيطروا عليه برده الى ما هيته وجوهره بينما نجد دوفي يفضل ان يلتقط من اجواء المناظر الطبيعية لحناً من الخطوط والاشكال ، ولعبة من ( النقش ) والاضاءة وما ينبعث من تلك المناظر من

استقبال رسمي





## هوى وهوس والهيام .

يخيل الى جماعة ( الانطباعيين ) انهم يتمكنون من اختراق ومعرفة الواقع ببصيرتهم ، ونظراهم الثاقب الذي يمتد الى بعيد ، في حين ان ( دوفي ) الشاب كان يرى في الواقع ذريعة بعيدة حتمية ، مغرية على الدوام ولكنها ذات علاقة مختلفة .

لقد علمه ( ماتيس ) - الفنان الفرنسي التجريدي الذي بسط فن الرسم والتزيين وادخل البهجة عليه كيف يمكنه ان يتحرر من ارث الانطباعية ، وقد دله على الطريق التي عليه ان يسلكها ، وذلك بتعزيز الالوان ، وابتعادها عن كل تشابه عقلائي ، ومنحها قيمة شعرية ذات طابع ايهامي وحشي وقد مثل كل ذلك في اللوحات التي عرضها ( ماتيس ) في صالة « الخريف » عام ١٩٠٥ ومنها : ( الترف والسكينة واللذة ) ! .

كان ( ماتيس ) يعني بأنه أصبح من انصار ( المدرسة الحوشية ) البدائية اذا صح هكذا القول ، ولكن ( ماتيس ) متمدين جدا ومتطور ومتحرر من الموروث من التقاليد ومن الفن الاكاديمي المحافظ .

كانت ( باريس ) في ذلك العهد البوتقة التي ينصهر فيها اهل الفن من مختلف الميول والاتجاهات ، والمذاهب والاهواء ، وفي السنوات التي طغت فيها أعمال ( فان غوغ ) على النزعات الفنية المتمثلة في الرسم الحوشي كما تصوره ( ماتيس ) وسواه من انصار التجريدية بدأت تبرز الى الوجود معالم التكعيبية الاولى مقابل الاتجاه ( الجزئي ) العلمي عند ( سورا ) ، والغرافيك الحاد الجاف عند ( تولوز لوترك ) واللاهوتي المعلق ما بين الارض والسما عند ( الانبياء ) ، والمجازي الغامض عند ( غوغان ) .

كذلك كانت باريس الساحرة تردد آنذاك اصدااء نهضة فكرية بارزة في دنيا الادب وعالم المسرح ، وكان لا بد من ان تنعكس هذه الاصدااء على فن التصوير والنحت .

لقد اتصفت أعمال ( دوفي ) في تلك المرحلة من مصاحبة ( الحوشيين ) بالانتاج الغزير ، وبحدة الالوان ، وبساطة المشاهد : مهرجانات مزدانة بالاعلام ، وواجهات مضيئة ، وبيوت مريحة ، ومظلات مفتحة ، وأرصفة وبلاجات مزدحمة الخ ...

كانت امثال هذه الموضوعات القاسم المشترك بين العديد من الرسامين ( الحوشيين ) امثال ( فريز ) و ( براك ) و ( دبرين ) و ( فان دونجن ) و ( ماركت ) و ( ماتيس ) وسواهم من الذين ظلوا ملتزمين بهذه التجربة الفذة في التصوير الفرنسي ، ولم يمتد بهم الزمن طويلا ، ولكنها كانت سنوات حافلة بالحياة والنشاط في الوقت الذي كانت تمر به ( الازمة



سباق الخيل  
على السلاج











مرسلييا

كذلك تجاوز ( دوفي ) في تلك المرحلة اعمال الانطباعيين التي تميزت باضاءة ذات حدين من التلوين المضيء والمعتم ، والمنظور التقليدي ، والظلال المتلونة ، كما تجاوز لمسات الالوان التي صنفها ( الجزئيون العلميون ) الواحدة الى جانب الاخرى ، وقد دخل كل ذلك في عداد ( فهارس السمات ) وفي ( المختصرات التشكيلية ) وذلك بفضل العنصر الجديد ذي الطابع المتميز في ترسيم دوفي الا وهو : الوزن والايقاع . وهنا نستطيع استعارة التعبير الموسيقي في هذا المجال من التصوير ( الخفيف ) و ( الثقيل ) ولهذا اصبح من الممكن ، ومن النظرة الاولى الى التشكيل ، ان نميز ما اذا كان من احد هذين الوزنين ، كذلك اصبح في مقدورنا ان نقرا على الفور الاسلوب ( نوتة ) بعد ( نوتة ) حتى اقصى زاوية من اللوحة .

كانت لوحاته التي انجزها اثناء ترحاله بين فانس وصقيلية ومراكش مفعمة ( بفرحة الحياة ) غارقة بالرؤى السعيدة : فتلك هي السماء الزرقاء المتغيرة المتقلبة في ( تاورينا ) وتلك هي الزنابق الصفراء في حقول الاريايف ، وهذه هي حقول القمح الذهبية ،

وازهار المشور البري ، الصفراء والحمراء ، تحوم حولها الفراشات الزاهية الالوان . لقد اختلط عند ( دوفي ) الواقع بالخيال ، والارض بالسماء ، وامتزج كل ذلك في مظاهر البهجة والحبور ، والتجريد الانيق المرسوم بكل دقة واتقان ، وكذلك استطاع ان يضيف على بعض لوحاته السمات الانسانية النابعة من نفحات الانغام الصارخة ، والالوان الزاهية ، كما لم يفلت منه التجريد الحلو في تشكيل آخر . كانت تكفي عنده بعض العناصر الماخوذة بطريق المصادفة على ما يبدو لتفتح وتردهر الرؤى السيكلوجية للموضوع على مستوى رفيع جدا من خلال حركة الخطوط التي على ما يظهر تشمل الصورة في اندفاعها القلق وراء الوزن والايقاع . كما تدل لوحاته على مدى تفرد في الاسلوب بالنسبة لزملائه من الرسامين الباريسيين المعاصرين ، فمثلا كان دوفي على النقيض من صاحبه ( رووه ) من الناحية النفسية السيكلوجية ، فلكل منهما مزاجه وخصوصيته ، فالاول عرف بشفافيته وصفاء ذهنه ، وحبه لكل ما هو جميل ومترف في عالم ورددي او لاوردي تغمره السعادة ، حتى انه قال ذات مرة : [ لدي الشيء من السعادة لاهبه لكم ، اني لم اهبكم سوى النذر اليسير من فرحتي الداخلية ! ] ، بينما عرف الثاني - اي ( رووه ) بصرامته وتقشفه ، يسوم نفسه سوء العذاب بسبب ما كان يعانيه من الم التسامي الديني الذي لاذ به كمنقذ اخير لخلاص روحه .

الا ان الحياة التي نفحها ( دوفي ) لفنه لم تات طواعية وبلا نصب ، ولم تكن هبة من هبات الطبيعة وحسب ، ولم تنبع من طمانينة نفسية ، ووجدان يطفح بالاشراق ، بل ان الامر على العكس تماما مما قد يخيل للبعض ، فالجهد الذي بذله في تبسيط عناصر الاسلوب يدلك على مدى معاناته وشدة باسه .

في احيان كثيرة كانت مواضيع رسومه تدخل في اطوار مختلفة حسب منطقته الداخلي ، كما هو الحال في تواتر اللحن الموسيقي ، فمناظر البحر - على سبيل المثال - في تسلسل مشهد ( المراكب على البحر ) ، الذي رسمه في السنوات الاخيرة من حياته غدا غير حقيقي تقريبا ، ذلك ان نفخة من اللون القاتم قد طفت على منطقة الضوء في السمات ، فاظلم انعكاس النور على المياه تحت اشعة الشمس ، حسب طريقة خاصة ( بماتيس ) تقضي بقلب تهويم النور ، الا بالتعبير عن ذلك بتسليط اشعاعات واضحة ، بل بتلون واختلاف السواد المكثف .

كانت وسيلته الى مثل هذا التعبير ايحائية الى اقصى حد ، وذات ملامح بعيدة ، حتى تكاد تشبه





## البيوت القديمة المعلقة على الحوض

الاشارات التي تعبر عن الفكرة وليس صوت الكلمة ،  
أي ما يشبه بالضبط ( الايديوغرام ) حيث يدرك  
الوهم ، وتتجمع آثار الصورة المهتزة في الاجواء ، المعلقة  
في الفراغ ، خارج نطاق الواقع والحقيقة .  
كذلك تصادف بعض النماذج لمثل هذه الاعمال في  
لوحاته المشهورة كلوحة ( الاستقبال الرسمي ) ،  
و ( العمل في الحقل ) و ( سباق الخيل ) و ( الآلات  
الموسيقية ) وسواها ... وكما كان تقديره لعباقرة  
الموسيقا أمثال ( باخ ) و ( موزار ) و ( شوبان )  
و ( دبوسي ) وغيرهم يدل على مدى تأثير فنه بالروح  
الموسيقية .

كان ( دوفي ) لا يخفي إعجابه بمن سبقه من اعلام  
التصوير ، كرينوار بوجه خاص ، وكان يحاول تقليد  
بعض لوحاتهم ، وكان يلتقي مع ( رينوار ) عند فرحة  
الحياة ذات الطابع الفرنسي البحت ، وان اختلف العصر  
بينهما ، فرينوار كان سيد من صور في أوج ازدهار  
المدرسة الانطباعية ، وقد تشبع بفن ( فلوير )  
و ( موباسان ) في ميدان الادب ، أما ( دوفي ) فقد كانت  
الموسيقا هي التي تلهب خياله والهامه .  
وفي العقد الاخير من حياته [ أي بين عام ١٩٤١  
وحتى وفاته عام ١٩٥٣ ] أعاد ( دوفي ) النظر في ( لاهوته  
الشخصي ) كما كان يحلو له أن يصف نواميس فنه ،





## رسوم قلمية

فأصبح أكثر تذوقاً ، وأشد حمية ، وأسبغ على لوحاته ( نقاء بعيداً ) فاكسب أسلوبه ذلك الإيقاع الذي لم يعرفه من قبل ، ووجدت الألوان عنده السمة الخلابة ذات الشفافية النافذة النادرة المثال .

لقد واجه ( دوفي ) في أواخر أيامه الحياة بشجاعة ورباطة جأش ، على الرغم مما كان يعانيه من آلام المرض العضال ، ووجد في الفن كل يوم فرحة جديدة من خلال بحثه الدؤوب عن الجمال الذي كان يحلم بالعثور عليه في الطبيعة والحياة حتى الرمق الأخير .

( والظير يرقص منبوحاً من الألم ! )



تلك هي آراء بعض النقاد في فن ( دوفي ) . ويستخلص منها أن هذا الفنان كان ابن عصره ، مجدداً مبدعاً ، وهو وإن لم يكن مؤسساً للمدرسة الجديدة في دنيا الفن والتصوير ، إلا أنه كان يمثل وجه فرنسا الضاحك الظافر بعد حربين عالميتين ، وبعد أن زال

عنها كابوس الاحتلال الألماني والنازي .

ان ما يدعو الى الإعجاب بهذا الفنان هو جلده ، وصبره على المكاره ، والأمراض ، والملل ، ومثابرته على العمل ، والانتاج ، ومسايرته لروح التطور والارتقاء ، ومساهمته في المعارض والمتاحف ، وتنقله من بلد الى بلد ، سعياً وراء اكتشاف المجهول ، وكل ما يبعث في النفس البهجة والسرور .

وأخيراً لن آتي بجديد إذا قلت ان اعلام المدرسة التجريدية أمثال ( بيكاسو ) و ( دالي ) و ( ماتيس ) و ( دوفي ) نفسه وسواهم لم يتفنونوا في أعمالهم ، ولم يصدر عنهم ما صدر من غرائب الرسوم واللوحات ، وحوش الصور والنقوش والخطوط ، وان حسبها بعض الناس نوعاً من التقاليع والبدع ، إلا بعد دراسة أكاديمية جادة ، ولم يأتوا بما أتوا به من جديد عن ( عبث ) أو ( بطر ) أو استخفاف بعقول الناس ، وجهل بأصول الفن ، بل نتيجة معاناة طويلة ، ودراسة مستفيضة لكل ما ، يتعلق بفن اللوحة والتشريح وخصوصيات علم الجمال ، وحتى هندسة البناء .



# المدرسة التعبيرية

١

إعداد: الحياة التشكيلية

ألا الدلالة المرتبطة بالتشكيل المتوازن والألوان المترابطة والمتناسقة ، والانطباعية ربطت الفن بالانطباع البصري ، وحولت الفن الى رسم لجو الفراغ المحيط بالاشياء والاحاسيس المتبدلة مع تبدل النور ، وبالتالي رغبة لربط الفن بالتجربة الآنية ، على حين اتجه التعبيريون الى ( الانسان ) وربطوا الفن بالتعبير عن أزمة الانسان ، فاغلقوا ورسوموا بكل مشاعرهم الباطنية العميقة ، فارتبط الفن بتفجير اللون ، وتلخيص الشكل وتحويره ، والوصول الى عالم مزيج من التشويه للشكل والتفجير للون ، ترتبط بها مأساة الفنان ، ومشاعره المرتبطة بما يعيشه في لحظات .

وبالتالي نستطيع القول بان [ الفنان التعبيري يرسم الاشياء التي يعرفها اكثر من الاشياء التي يراها بعينيه ، وان ما هو هام في اللوحة هو الصورة النفسية وليس الصورة الخارجية وهو التعبير لا الانطباع ] . والتعبيرية هي الرد العنيف على الاتجاهات الفنية التي تولي البحث الشكلي أهمية كبيرة ، والتي رأت ان هذا البحث هو الذي يمثل الفن المعاصر ، في التصوير الزيتي ، وهي التي اتجهت اتجاهها شكليا محضا ، لرغبة لدى الفنانين باعادة الارتباط بين الفن والمشاكل الانسانية التي يعبر عنها الفنان ، وذلك على نحو يتناقض ، والمدارس الفنية الاخرى التي اولت الشكل كل الاهمية كالتكعيبية والتجريدية والانطباعية .

وطالما ان الشيء الهام هو ( الانسان ) ومشاكله ، وليس البحث التشكيلي او الجمالي ، لهذا فاختلاف التعبيريين في اساليبهم الفنية وتباينهم يبدو شيئا اساسيا وهو يمثل نتيجة طبيعية لفكرتهم ، التي ردت موضوع اللوحة الى التعبير عن الانسان ، وجعلت ( منطلق التشكيل ) وغايته ان يخدم هذا الموضوع .

أولى المصاعب التي تبرز حين يحاول الناقد دراسة الاتجاه التعبيري في الفن التشكيلي ، ترجع الى عدم وجود ( اسلوب ) فني موحد يجمع الفنانين التعبيريين تحت صيغة تشكيلية واحدة ، وهذا يختلف كليا عن الاتجاهات الفنية الاخرى ، كالتكعيبية والتجريدية والانطباعية والوحشية ، لان ( التعبيرية ) اتجاه عام شامل لعدد كبير من الفنانين المختلفين في اساليبهم الفنية ، والذين عاشوا في مراحل مختلفة ، ولقد مرت ( التعبيرية ) بعدة اشكال حسب التطور الاجتماعي والاقتصادي ، وتباينت اساليب التعبير حسب الفنانين الذين مارسوا الفن بهذا الاسلوب ، وحسب انتماء هؤلاء الفنانين .

يصر التعبيريون على ان [ المشاكل الانسانية اكثر اهمية والحاحا من المشاكل التشكيلية المحضة ] وفي هذا التصور الاساسي تكمن عظمة هذه المدرسة ، ويمكن سر ضعفها ، لانها تريد ان تربط الفن بالمشاعر والانفعالات الانسانية ، المعاشة والتي تحمل قسما انفعاليا كبيرا ، فالخط ليس مجرد خط ، واللون ليس لونا فحسب ، بل خط وتعبير ، ولون تعبيري وهذا الفهم لمهمة اللون والخط قد جعل التعبيرية تختلف اختلافا كبيرا عن ( التجريدية ) و ( الانطباعية ) فالتجريد رغبة لتجريد الخط واللون من كل دلالة ،





كارل سميث روتلوف



اوتومولر



اريش هيسل



ارنست لودفيغ كيرشنر



ماكس ششتاين



ايعنون سثيله



اميل نولده



كريستيان رولف

واذا نظرنا الى ( التعبيرية ) كاتجاه فني ، يؤكد على الانسان ، وعلى حياته الداخلية ، وعلى شخصية الفنان المنتج وازماته الفردية والاجتماعية ، وارتباط ذلك بالتجربة الشخصية للفنان ، نستطيع القول بان التعبيرية ليست اتجاها معاصرا حديثا فقط ، وانما تمثل شكلا فنيا قديما ، ومتطورا ليتلاءم والمرحلة التي يمر بها الانسان المعاصر .

فلو رجعنا الى القرن التاسع عشر مثلا ، نجد انفسنا امام تجربة فنية هامة للفنان المعروف ( فان غوغ ) ولقد حمل ( فان غوغ ) معه قلعا روحيا عميقا ، وترابطا بين التجربة والتعبير عنها ، ولقد كان اللون عنده متفجرا غنيا يعبر عن هذه الازمة والشكل يتحول دوما عنده الى دوامة من الحركة العنيفة التي تعكس ما هو ذاتي عميق في تجربته .

لقد تحدث ( فان غوغ ) عن ( المقهى ) مرة فقال : - « ان هذا المقهى ، مكان يؤدي الى دمار الانسان او الى جنونه او الى ارتكاب جريمة » .

وحين وضع اللون في ( اللوحة ) اراد ان يعبر عن رايه في المقهى ، لا ان يرسم هذا المقهى على شكل خارجي ، وينظم عناصره ويرتبها . ولقد عبر عن رايه هنا بقوله :

- [ بدل ان انسخ ما هو امامي بالضبط ، استخدم اللون استخدما جائرا لاعبر عن نفسي بقوة ] .

وفي هذه العبارة يكمن المنطلق الرئيسي للاتجاه التعبيري ، الذي ينطلق من ربط الفن بالفنان المنتج ، ومن الاعتماد على اللون للتعبير الذاتي ، ومن الارتباط بين الماساة التي يعيشها الفنان والتعبير عنها بكل حدتها .

ونلمس مدى تأثير ( فان غوغ ) على التعبيريين المعاصرين ، سواء من حيث حركة الخط ، وديناميته ، او من حيث التعبير اللوني ، ومن حيث تحويل الاشكال لتعكس ازمة الانسان ، وضعفته ، واستلابه ، وبالتالي عدم اعتبار الفن مجرد تعبير عن شيء جميل ، او عن مثل اعلى جمالي او طبيعي ، ونصل هنا الى حدود التعبير البشع ، حيث ان الفنان يعكس ازمة الانسان ، وتشوّهه ، وبالتالي يبدو الانسان في حالة ادنى من الحالة الطبيعية ، وهذا ما يناقض كل الاساليب المثالية التي سعت لتجسيد مثل اعلى جمالي عن طريق الفن . واستنادا الى هذا المفهوم نرى في لوحات ( غويا ) قسما تعبيرا ، وعلى الاخص في لوحات الحفر ، ورسومه الاخيره ، فالعالم الغريب الذي خلقه ، والالاحاح على جوانب العالم البشعة والقاسية تبرز بوضوح ، كما نرى مدى ارتباط تجربة ( غويا ) الانسانية بانتاجه ، ومدى معاشته للآلام التي عاناها شعبه .





فرانز مارك



اوغست مارك



الكسي فون جولانسكي



بول كلي

ووصل الى حدود مذهلة في السخرية .  
ونحن مع ( دوميه ) بان التشويه والتحويل يهدف  
لغاية اساسية هي السخرية ، والوسيلة هي الخط  
والكاريكاتور ، لابرار مدى ضخامة هذا العالم الذي  
يتحدث عنه .

لكننا امام حدود فاصلة بين ما هو ( كاريكاتوري )  
وبين ما هو ( فني ) لان استخدام ( الكاريكاتور ) قد  
يساهم في خلق فن ، اذ لم يكن مجرد عبث مجاني ،  
وانا احتوى على القيم التشكيلية المطلوبة من اللوحة .  
اما الفنان الهام الذي اعتمدت عليه ( التعبيرية ) ،  
واعبرته مصدرا هاما من مصادرها وتجربة رائدة  
لها ، فهو ( جيمس إنسور ) ، و ( إنسور ) حاول ان  
يجور الفن الى ضحك اسود مرير والى اقنعة تخفي  
الانسان ، وتحجب حقيقته ، وقد صور ( إنسور )  
نفسه في عداد الاموات ، وفي لحظات الفساد ، كما صور  
نفسه وقد تحول الى ( حشرة ) كما تحول انسان  
( كافكا ) في رواية ( المتحول ) . وكان يرسم نفسه في  
عداد المسوخ والهيكل والاقنعة التي تخفي خلفها  
الشياطين ، والجن وصور الكرنفالات العجيبة  
التراجيدية ، واراد التعبير عن الموت الذي كان شغله  
الشغل ، وفي كل عمل من اعماله يعطي الصورة المثلى  
عن الارتباط بين ازمته الذاتية العميقة ، وبين روح  
الشعوب الشمالية ، لقد اخذ شيئا من ( استرنبرغ )  
الكاتب المسرحي الشهير بخياله الخصب وازماته  
الانسانية .

ونلاحظ من خلال ذلك كله ان ( التعبيرية ) قد  
لجأت الى كل اشكال التحويل والتشويه التي اتبعها  
الفنانون السابقون له ، والذين عالجوا المشاكل  
الانسانية ، وربطوا بين الفن وبين حياتهم ومعاناتهم .  
وانا نظرنا الى التعبيرية في القرن العشرين ، نجد  
ان التعبيرية اخذت في القرن العشرين اشكالا مختلفة  
ايضا ، وهي قد انطلقت من مرحلة سادت المانيا بين  
عامي ( ١٩٠٥ - ١٩٢٣ ) سواء في الرسم او النحت

ويمكن ان نرى ذلك في رسوم ( ادوار مونش ) ،  
الفنان الذي تدين له التعبيرية بالكثير ، و ( مونش )  
فنان نرويجي ، كان يخشى الحياة ، ولا يثق بالحب ،  
ولقد رسم نفسه اكثر من مرة حتى قيل عنه بان حياة  
( مونش ) قد ترجمتها لوحاته ، ان الغاية الرئيسية  
ان يعكس الفنان ازمة حياته الخائفة عن طريق التشويه  
للأشكال ، ويعكس المعاناة ، والسوداوية المفرقة في  
الالم .

يقول مونش : [ انني لا اريد ان ارسم الغرف  
الداخلية ، حيث تصور امرأة ورجلا يقرآن ، انني  
اريد ان ارى الناس كيف يتنفسون ، ويشعرون ،  
ويحبون ، ان اعيد للانسان عنصر الاخلاص في الفن ] .  
وان اكثر العبارات التي تعكس تجربة ( مونش )  
هي التالية :

- [ « لم يستطع ( مونش ) البكاء ، ولم تعد في  
مقلتيه دموع فصرخ » ، لكن صرخة عميقة عميقة ،  
وعنيفة جدا ، تصور لنا عمق المعاناة التي كان  
يعيشها ] .

وماذا ورثت التعبيرية عن ( مونش ) ؟ لقد ورثت  
عنه رغبة تحويل الاشكال الانسانية ، وهزالها ،  
وتشويهها ، وفق الانفعالات التي كان يعيشها لحظة  
فلحظة ، من هنا تلتقي التعبيرية مع رغبة مسح الاشياء  
وتبديلها ، وتصوير الانسان على ادنى مما هو ، اي  
رغبة التحويل الساخر المتهكم ، والضاحك ضحكا مريرا  
من ازمة الانسان ، فالتعبيريون يلتقون مع ( الملهة  
الماساوية ) التي تعطي الصورة الماساوية ، على نحو  
سافر .

ولقد تاكد ذلك كله عن طريق فنان آخر هو  
( دوميه ) في تصوير الاشكال البشرية على شكل  
كاريكاتوري ، وماساوي ، فالغاية هي خلق اشكال  
مشوهة للتعبير عن واقعها المضحك ، وعن طريق  
تشويهها يعبر الفنان عن عدم انسانيته ، واستلابها ،  
هذا ما فعله ( دوميه ) بالقضاة حين سخر منهم ،





ماكس بيشستاين

او الشعر او الموسيقى ، وكان الهدف الاساسي لهذه الحركة الثورية الفنية تطوير الفن الالماني وتخليصه من كل الاتجاهات التقليدية السائدة ، ودفعه الى التاثر بالاتجاهات الحديثة ، ولقد مثل هذه الحركة تجمعان اساسيان تجمع ( الجسر ) ثم ( الفارس الازرق ) .

لقد انضم الى تجمع ( الجسر ) كل من الفنانين ( نولده ) و ( هيكل ) و ( كيرشنر ) و ( بيكر ) ، ولقد تأثر هؤلاء الفنانون بالوحشية في البداية ، وبالتكيفية فيما بعد ، وتعرفوا على الفنون الشرقية ، ولقد لجأت ( التعبيرية الالمانية ) في هذه المرحلة الى الوان ( الوحشيين ) ، لكنهم استخدموا هذه الالوان ليعكس التعبير عن ازمة الانسان بدل الهدف الاساسي للوحشية الذي لخصه ( ماتيس ) : « بناء اللوحة باللون ليعكس المتعة والراحة » .

وحين اراد التعبيريون عكس الازمة الروحية والانسانية التي يعيشها الفنان ، كان الهدف عند الوحشيين ان يعكس لنا فنا مريحا يمجّد الفرح عن طريق بناء اللوحة باللون ، وتنظيم اللون هو الشيء الهام ، ولقد ترك الوحشيون الشكل متحركا حيوا على حين حاول التعبيريون دمج المحاولتين معا مهمة التعبير الذاتي من خلال اللون المتفجر العميق الدلالة .

ونحن من خلال تجارب ( نولده ) مدى تأثر التعبيريين ( بفان غوغ ) و ( انسور ) ونرى تأثر ( بيكر ) بفان غوغ والحركة الرومانتيكية ، ونحس من خلال اعمال مرحلة الجسر كلها مدى تأثر التعبيريين

بالوحشية ، ولقد سيطرت لوحات ( المناظر ) على هذه المرحلة .

وانا انتقلنا بعد ذلك الى التعبيريين الآخرين الذي انضموا الى ( الفارس الازرق ) التي انشأها التعبيريون عام ١٩١٤ ، ونرى ان الحركة التعبيرية ترتبط ارتباطا مباشرا بالتجريد ، وبالفنان ( كاندينسكي ) الفنان التجريدي المعروف .

ولهذا نحس بان تجربة التعبيرية المعاصرة تضم عدة مدارس واتجاهات وهي تتأثر من حيث الاسلوب بكل الاتجاهات الفنية الموجودة ، فهناك ( تعبيرية - وحشية ) وهناك ( تعبيرية - تجريدية ) وهناك ( تعبيرية - اجتماعية ) ربطت الفن بالتعبير عن مضمون سياسي واجتماعي وان كلمة تعبيرية تصبح شاملة تضم كل انتاج فني يرتبط بالانسان وماساته سواء كانت هذه الماساة مصدرها قلق روحي عميق او شعور بالانساق امام الواقع الاجتماعي الفاسد .

ولهذا السبب يمكن ان نقول بوجود ( تعبيرية اجتماعية ) و ( تعبيرية ذاتية ) تعبيرية ترتبط بالواقع الخارجي وتنطلق من هذا الواقع ، وترتكز على التكيفية والمحافظة على الشكل الخارجي واحترامه مع تشويبه وتحويره ، وتعبيرية تصل الى حدود تجريدية خالصة لونية كانت ام خطية ، وكل التجارب الانفعالية التي ربطت الفن بالحركة الانفعالية وجعلت الفن تعبيرا مباشرا لانفعال وتفرغ الشحنة ، عن طريق خط متموج متحرك ، او لون متفجر .

واما ( التعبيرية الاجتماعية ) ، فقد ارتبطت بالحركات اليسارية والتقدمية التي نشأت في المانيا في بداية العشرينات ، وكان الفن وسيلة للتعبير عن هذه الافكار ، ولقد ورثت الحركات الالمانية بين الحربين كل تجارب التعبيريين ، واصبحت التعبيرية تقسم بالضرورة الى قسمين احدهما قد تأثر بالجانب الذاتي في تجربة التعبيرية والآخر بالجانب الموضوعي والاجتماعي ، ومهما تباينت اساليب التعبيرية واختلفت فان ما يجمعها هو الارتباط بين الفنان وبين تجربته الحياتية ، بين ما ينتجه من لوحات وبين الفكرة التي استحوذت عليه ، وعاشها فكان انتاجه انعكاسا صادقا عميقا لتجربته - فهذا الموقف هو لب التجربة التعبيرية ، واهم اسسها ومنطلقاتها ، وهي نتيجة له ، ومهما اختلفت الوسائل الاسلوبية التي لجأ اليها الفنانون للتعبير ، فان تمثل الشكل الخارجي للتعبيرية، وان الشيء الهام في ( التعبيرية ) هو قدرتها على ربط الفن بالمعاناة الانسانية ، وما يعيشه الفنان من ازمت واستلاب ، والتي يسعى الى تجسيدها عبر اللوحة ليقدّم لنا ( عالمه ) عاريا من كل زيف ، وكذلك ( العالم الخارجي ) الذي يقدمه لنا ليكشف عن عوراته .



## التعبيرية

## فن التصوير الألماني

١٩٠٥ - ١٩٢٠

٢

لم تكن التعبيرية - بالتأكيد - هي مجرد الفصل الإضافي الذي يمكن العودة بعده الى الشروط ( الطبيعية ) ، فهذه الفكرة تتناقض بدورها التاريخي كرمز كتجربة ، في التعبير متصلة اتصالا لا ينقسم بالتراث الألماني وكشرط مسبق لوجهة نظر معينة في الواقع ، والتي تصور تصدع موقع الانسان في العالم ، ان هذا التوتر الفاجع ما بين الذات وبين العالم والذي نلقاه في الوضعية الحرجة التي سادت حوالي عام ( ١٩٠٠ ) ، قد طالب الفن بان لا يعيد انتاج المرئي بل - وبكلمات ( بول كليه ) ان [ يجعل الامرئي مرئيا ] ، ولم تعد مثل تلك الرؤية تقبل المفاهيم التقليدية للطبيعة باعتبارها اطار اسناد للواقع ، بل حاولت ان تفترض بان مسألة التواصل من الداخل هي في الواقع الموضوع الفني الحقيقي ، الامر الذي يتطلب ايجاد شكل وترجمة جديدين ، وأكثر تجريدا . ان الواجهة التي تتطلبها - على اية حال - مثل تلك الرؤية ستحتاج الى مشاركة انسانية حادة اي مشاركة متزايدة للذات ، وبالتالي فان مطالب الجيل الجديد لتلك المرحلة كانت موجهة بشكل متساوق نحو الاهداف العاطفية وليس نحو الاهداف الجمالية ، وكان غرضهم الولوج داخل الجوهر الروحي الكامن خلف الوعي النقدي ، لاطلاق العنان للفريزي باعتباره تعبيراً عن طبيعية Naturalism جديدة ، ولقد برهن الفنانون والكتاب الالمان على الخصوص عن انهماكهم العميق في تلك النزعة الذاتية ، التي لا حدود لها والتي نمت نتيجة للآزمة العامة التي سادت في منتصف القرن ، اي الشعور بالاضطراب بسبب الاحساس بفقدان الموقع ثم عزلة الفرد وتدمير ثقته الصميمية بالعالم المحيط به . وصف ( هيرمان باهر ) هذا الموقف بطريقة تعبيرية قائلا - : [ لم نجد فترة زمنية على الاطلاق هزها الى هذا الحد مثل هذا الرعب ، ومثل هذا الفرع من قبل ، ولم يكن العالم ابدا على مثل هذا الصمت القاتل ، ولم يشعر الانسان ابدا بمثل هذا الحد من ( الصفر ) وبمثل هذا النوع من الخوف ، ان يؤسه يستصرخ السماء صراخا من

بول فوكت .  
ترجمة : رضا حساحس

ان اي انسان يهتم بفن التصوير الالمانى في القرن العشرين ، لا بد وان يعترضه مصطلح ( التعبيرية ) ككلمة تدل وترمز - كما كانت عليه - الى الطبيعة الاساسية للفن الالمانى وتجسد الخصائص الجوهرية لموقع هذا الفن داخل سياق التطورات العالمية ، لقد كتب الكثير في الازمنة الحديثة عن ( التعبيرية ) كظاهرة ادبية ، وكظاهرة فنية ايضا ، ولم يكن لهذه الكتابات - مستوفي الشرح الكامل الدقيق لطبيعة هذه الحركة او خصائصها الاسلوبية ، اما الجدل الذي دار حول تحديد الفترة الزمنية الدقيقة التي بدا فيها باستعمال هذا المصطلح للمرة الاولى ، فلم يستطع ان يحل الشاغل الحقيقية ، على نحو اكثر نجاحا من مجرد جوانبها المتنوعة والمتناقضة في اغلب الاحيان .

ورغم ان التنوع والتناقض هما ملمحان من ملامحها الاساسية بالتأكيد ، وعندما كان ( بول بورتر ) في عام ( ١٩٧٦ ) يتكلم كمؤرخ ادبي فانما كان يعبر عن الراي المحرض الذي يقول بأنه لم يكن واضحا ابدا تمام الوضوح فيما لو كانت التعبيرية كحركة قد وجدت البتة ، واقفه في الشكل الذي تحولت اليه ، في العديد من ترجماتها المتأخرة ، وقد نوه ( بورتر ) ايضا بان القلة القليلة من الفنانين فقط هي التي وصفت نفسها بالتعبيرية ، وبان العديد منهم الذي انضم الى مجالها الفكري لم يرغب ان يضاهي نفسه معها كمفهوم فني ، [ لقد اثبت ذلك - يستمر بورتر بالجدال - الى حد ما نهائي ، بان التعبيرية قد قبلت كإنجاز فني لافراد اكثر مما قبلت باعتبارها اسلوب عام ] .





أوتو مولر .



كريشتر



كريشتر

بمصطلحات غير محددة ، عادة ما كانت مترادفة مع عناوين المطبوعات التي صدرت في تلك السنين مثل : ( العاصفة ، الفجر ، الفعل ، النداء ) وما شابهها ، كل ذلك قد توجه نحو سياق تغير وليس نحو محصلاته النهائية ، ومع ذلك فان صراحة هذا الموقف بالذات ، وانفتاحه ليصدمنا اليوم باعتباره مجرد خاصية اخرى من خاصيات الاسلوب التعبيري .

إن مصطلح ( الطبيعية ) الذي ورد في اغلب الاحيان كمرادف لـ ( الواقع الداخلي للإنسان ) هو بالذات وعلى نحو جلي محصلة اخيرة لعملية من التفكير ، لم يكن مصطلح ( الطبيعية ) على اية حال مرادفا لـ ( اولي ) ، وهو مصطلح شائع آخر نظر اليه المثقفون في ذلك الوقت كمصطلح عتيق ( أركايفيك ) ، لقد نظر الى الطبيعية ، كهروب من ضغط الواقع وكرفض للقيم التقليدية في آن واحد - باعتبارها قوة ( اولية ) ، أن يتبع المرء حوافزه بليون أي كبج كان ، وإن يكسر المعايير الجمالية السابقة وتبدى ذلك هدفا مغريا ، ولكن تحويل الطبيعة الى ( شكل ) إنما هو مسألة معقدة على اية حال ، يعتقد البعض بأن البحث عن الشكل خارج أعراف الفن ، يجب أن يجري عبر أشكال حرة ، واللوان قوية ، أي ( في ) معجم الفن الحرفي أو بالالتفات نحو اعمال الشعوب البدائية التي وعدت بتلك البدائية

اجل روحه ، وتتحول الفترة بكليتها الى صرخة من اجل العون ، ويصرخ الفن ايضا من غياهب الظلام ، يصرخ من اجل العون ، يصرخ من اجل الروح ، هذه هي التعبيرية ] .

ورغم ان مأساة الموقف تبدو هنا بشكل معمق من ( الشاعرية ) ومع ذلك فان الصدع الذي بدا في عام ( ١٩٠٠ ) ازداد عمقا ، واثّر بشكل واسع على وجود الفرد ، وعلى وجود المجتمع على السواء ، ان الحاجة الى تبيان الصراعات المتجمعة داخل ( العصر البرجوازي الصناعي ) من جهة ، واحساس عميق ( بالقلق ) وعدم الامان من جهة اخرى ، بامل الاستباق والتمهيد بعملية من الشفاء ، قد هز الايمان بالدواعي التوسطية للفن التقليدي ، ولم يكن بمقدور ( الفن التقليدي ) الاستحواذ على العالم الايهامي للمرئي الذي بدا يظهر الآن كضرورة عاجلة ، من اجل ذلك ظهرت حاجة العثور على وسائل اخرى غير الوسائل التقليدية ، ولقد كانت هذه الوسائل في عام ( ١٩٠٠ ) حاضرة بالتضمن فقط ومع ذلك فقد سمحت - هذه الوسائل - فعلا بالاحساس بإمكانية بزوغ اتجاه جديد ، كي يفدو الانسان واعيا بكل المشاكل الموجودة ، احتاج ذلك الى عنصر الوقت ، ومن احدى خصائص الفن ( التعبيري ) هو انه قد استمر يعبر عن نفسه لفترة طويلة



التي كانت غريبة عن أوربة تلك المرحلة منذ زمن بعيد . إن النزعة المثالية في أن يصيغ الفنانون أنفسهم بأسلوب ( البدائيين ) قد تنبأ بها ( غوغان ) باكرا منذ عام ( ١٩٠٣ ) :

[ عدت في بعض الأحيان في طريق طويل جدا نحو أبعد من أحصنة ( البارثون ) ، عدت الى ( دانا ) طفولتي ، حصاني الخشبي الطيب ، أنا لست بالمضحك ولا أستطيع أن أكون مضحكا لأنني عبارة عن شئين لا يمكن أن يكونا مضحكين : طفل ومتوحش ] .

لم تنجم الصعوبات التي كان على المصورين الشباب التغلب عليها عن مقاومة عامة لأفكارهم المعلقة على نحو لافت للنظر فقط ، بل إن الجزء الأكبر من هذه المشاكل يصدر عن مقاصدهم بالذات وعن مطالبهم ، فنظرتهم القائلة [ بأن كل ( شعور ) طالما هو قوي للدرجة الكافية يجب أن يتم التعبير عنه تعبيرا مباشرا في الفن قد قادتهم نحو الفكر العاطفة بأن قوة العاطفة هي التي تحدد نوعية الفن مباشرة ، وهذا ما يفسر ذلك العدد الكبير من الأعمال الغريبة التي لم تكن ( الصرخة ) المطلقة الفنان قادرة فيها على العثور على شكل مناسب لها ، لقد صارت لوحاتهم بشكل مفرط مع المشاكل المرتبطة بالنفس ذاتيا والتي رفع ما فيها من اندفاع الى منزلة الالتزام وما فيها من فقدان التحكم الى منزلة ( المعيار ) ودور الفنان ( المبعثر روحيا ) ، وهو مصطلح ( هوفمان ) الى منزلة القاعدة ، وكان الفنان التعبيري حرا بأن يفرق نفسه بأفعاله الاستفزازية ، فقد تحدى الجمهور من أجل أن يشارك معه صرخته ، وصدده في ذات الوقت ( بكلمات سوقية مبدلة ) ، وإن هذا الدور المضاعف قد لاثم صورته تماما ( كمتوحش ) ، تلك الصورة التي لم تشكل في ذلك الوقت أي نوع من أنواع التناقض ، لقد بدأ الجمهور يقبله أكثر فأكثر ليس كحارس لمبدأ التقاليد المقدسة ، بل كقوة تنبؤية تفتح بوابات عالم المستقبل ، كقوة جوهرية خالقة لنفسها على نحو لا يعرف الرحمة ، التحرر الذي لا يجرؤ الإنسان العادي والمعرض لضغط النظام الاجتماعي على المطالبة به أبدا .

إن هذا لا يدني على أية حال بالفنان مسافة أقرب باتجاه المجتمع حتى عندما قبل الأخير وضعيته الخاصة ، عندما كان الفنان يلفت الأنظار الى إمكانيات الحرية والاستقلال الفكري منذ كان في الحقيقة يوسع من الهوية القديمة والاستقلال الذي روج له ، لم يكن ممكنا أن يكون شيئا آخر سوى حرية الفرد وليس حرية المجتمع ، كان ( لاندريه مالرو ) الفكرة ذاتها عندما قال : [ كان الشعراء والمصورون والموسيقيون منذ العصر الرومانتيكي يخلقون لأنفسهم عالما تدخل كافة الأشياء فيه بعلاقة بعضها مع البعض الآخر ، ولكنها لا تدخل بعلاقة مع عالم الآخرين ] .

الفنانون المتعدون على نحو خاص هم الفنانون الذين دافعوا عن وضعيتهم داخل النظام الاجتماعي التقليدي ، ولكنهم الذين اكتشفوا المكانة الصعبة التي وضعوا فيها بانهار هذا المجتمع ، لقد استنفذ الفن دوره المحافظ ، وأصبحت وظيفته الجديدة كقوة ثورية متواصلة على نحو من السرعة ، وسمته الميزة هذه والتي أدت في النهاية نحو مطالب طالب ببنية مجتمع جديد . والنتيجة المنطقية لذلك هو تحول في مقاييس التقويم السابقة ، كانت النزعة البدائية الجديدة التي روج لها ( التعبيريون ) نلى نحو متعمد وليس بدافع عجز مطلق ، كما افترض البعض في غالب الأحيان جزءا من صراعهم ضد نظام القيم السلطوية لأسلوب فني ( أقر ) به وفقا لمتطلبات شريحة اجتماعية معينة ، وكان ازدهار فن الحفر على الخشب في ذلك الوقت برهانا بينا عن ذلك إذ كان أكثر وسائل التعبير ، بالنسبة للفنان الألماني ، ديمقراطية . . ولم يكن كل شيء في الحقيقة يحمل نكهة تعبيرية في الخمس عشرة سنة ما بين ( ١٩٠٥ - ١٩٢٠ ) في ألمانيا والنمسا ، كان مجال التنوع ما بين الأشكال المختلفة من التعبيرية الذاتية كبيرا للدرجة التي غاب بينها وضوح حدودها الفاصلة . ولم تكن القدرة الفنية المدهشة التي ظهرت للعيان في مناطق هامشية ، مثلا ، كافية في أغلب الأحيان لتحديد الموقف على نحو يخلو من الفموض ، تغيرت لهجة الفنانين مع ردود العقل التي أثاروها ، ولم تنمو التعبيرية باتجاه وضعيتها الفنية المكتملة الا في أعمال القلة من مثليها ، وبالتالي فقد ظل يحمل محياها ( الوجهين ) ، فقد قام ما بين الفكر والفريزة ، وما بين الرغبة في التحكم ، والحافز نحو الانعتاق ، وما بين الجمهور وبين الفرد . ففي لحظة عاجلة تتحول الدراما الى رثاء حاد ، والعاطفة العميقة الى حالة نفسية محمومة ، والتشوه المحدد عن قرب الى انعدام للشكل ، مشوش تشوشا كليا ، إن هذه الصفات التي اعتبرها العديد من النقاد صفات سلبية ، يمكن أن ينظر اليها باعتبارها فضائل أيضا ، فالافتقار الى التقاليد عفوية ، والتهديم . . . شجاعة ، وافتقار الجنود استقلال داخليا ، ولا يزال صعبا التوفيق بين هذه الوضعيات المتناقضة . وإن كل المحاولات التي بذلت من أجل تحديد ( التعبيرية ) كاسلوب فني لا بد وأن تواجه في النهاية واقعا بأنه لا يمكن أن تدرج تحت هذا المصطلح ، لأن أي تحديد لطبيعتها الحاسمة . . . محتوم عليه بالتلاشي وبكل بساطة ، وإن كل محاولة قد بذلت باتجاه تفسير محدد قد انتهت بالكشف عن مشاكل جديدة وتغير وجهات النظر وفق موقف الشارح ، ولا يزال التقسيم القديم بين مؤيديها وبين أعدائها تقسيما قائما .





كريشتر



أريك هيكل

ولا تحاول هذه المقالة ، أن تكون تاريخا لاسلوب تعبيري ، فالكتاب يقر بشكوكه حول مقدراته بأن يغطي هذا المصطلح كل الذي استعمل حتى يغطي في الاذهان الإمكانيات المتنوعة ، ورغم أنه مصطلح شرعي في الوقت الحاضر ، لكن النماذج التصويرية المستشهد بها هنا عملا تجسد الديالكتيك القديم القائم بين الشكل ، وبين التعبير في الفن الألماني ، فهي تعرض التباين بين التعبير للعاطفي المرتفع عند ( نولده ) ، وبين رمزية مشاعر ( فرانز ملك ) الرومانتيكية ( الشمولية ) ، والرؤى اللا متميزة مع الصياغات الذهنية لـ ( فاسيلي كاندينسكي ) ، ووضعت أعمال مصوريين مثل ( ليونيل فيننغز ) و ( بول كليه ) و ( أوغست ماك ) في الاعتبار لأنها تقف بارزة وسط النزعات التعبيرية المعاصرة ، وتجد لنفسها طرقها الخاصة ، ويبدو من الملائم أيضا ضم ( أوسكار كوكوشكا ) و ( إيجون شيك ) رغم أن ( كوكوشكا ) هو الذي كان له التأثير الحاسم على المشهد التعبيري في برلين .

إن إقتصار دراستنا على الحقبة ما بين عام ( ١٩٠٥ ) وعام ( ١٩٢٠ ) إذا هو مسألة منطقية إذا ما وضعنا باعتبارنا الكيفية التي تطورت فيها ( التعبيرية ) التي إذا ما قيست مقابل ما حققته من انجازات وما لحقها من آثار فإنها تشكل فصلا موجزا فقط من فن قرننا

الحالي ، لقد كان عام ( ١٩٠٥ ) هو عام تأسيس حركة ( الجسر ) الخلية الجرثومية الفنية الاولى للتعبيرية ، ولذا فإنها تشكل بداية تاريخ جيدة ، وأعلن (الدادائيون) بعد أربعة عشر سنة أي عام ( ١٩١٩ ) عن موت التعبيرية ، وتكلم المؤرخ الفني ( وورنغر ) عام ( ١٩٢٠ ) على النحو ذاته عن أزمة ونهاية ( التعبيرية ) والذي وافق معظم اصحاب العلم معه .

الموقف في عام ( ١٩٠٠ ) :

لم تقع ثورة الشباب والعقلية الثورية في بداية قرننا ، على نحو من الصدفة لا بد وإنها قد جاءت كمفاجأة لمعاصريهم ، إذ لم يكن هناك عمليا أي شيء يربط التعبيرات الفنية الاولى لهذا الحيل الجديد بمواضيع ومهمات وأهداف الفن التقليدي ، فبتأثير الصدمة القوي الذي خلقته أعمال ( البدائيين ) على الجمهور البرجوازي لتلك المرحلة ، كان ذو شقين : فقد شعر المشاهدون أولا - بالعجز حيال مواجهتهم لصور رفضت التراث عمدا ، وجعلت من المعيار المقبول مثارا للهزاء ، وكان الناس مجبرين أيضا على الاعتراف بأن كامل سبب وجود الفن قد تغير بشكل اساسي للدرجة التي جعلت أية استجابة تقليدية له محكوم عليها بالاخفاق مسبقا ، الامر الذي اثار رفضا مرنا ومقبولا حماسيا في ذات الوقت ، وهي استجابات،



كانت على المستوى ذاته من العاطفة لتلك التي كان الفنانون يعبرون عنها في أعمالهم ، أما بالنسبة للإنسان المدرك لما يحدث فقد كان هناك على أية حال علامات تحذير لتغيرات قاداته ، فالفضيحة التي حدثت عندما اجبر الجمهور معرض ( مونش ) الذي اقيم عام ( ١٨٩٢ ) في برلين على الاغلاق كانت لا تزال فضيحة غضة في اذهان الناس رغم ان ( انفصال برلين ) تحت لواء ( ليبرمان ) الذي ولد من الاحتجاج على هذا الفعل قد قال اكثر حول حرية الفنان مما قالته لوحات ( مونش ) المبهمة والمثيرة للخوف والتي لازال يجدها الفنانون الالمان حتى الان لوحات غريبة ، وحتى ( الانطباعية ) في المانيا في ذلك الحين لم يكن قد تم بعد تمثيلها ، إذ كان لا يزال هناك من ينظر الى اتباعها باعتبارهم اشخاصا متهورين ، ونظرات الاكاديميات اليهم نظرة ملؤها الريبة والشك فكان عليها - الاكاديميات - ان تدافع عن نفسها ، ضد رغبات التعبير من طرف اكثر طلابها موهبة ، الذين اثار تيار اتجاه البلاط السائد العداء عندهم .

توفي ( فان غوغ ) في عام ( ١٨٩٠ ) وكان من الاوائل الذين اتخذوا الخطوة الجريئة باشادته خلف الواقع البصري لسطح الصورة واقعا فنيا ثانيا وصل بابعاده الى ذرى عوالم الروح . وقد مكن الوضع الجديد اللون باعتباره قيمة تعبيرية ، دفع الفنان ان ينقل ما يشعر به مباشرة بدلا من اللجوء الى الإيماءة او الى المحاكاة ، اثار معرض ( فان غوغ ) الاول دهشة عددا من الناس يوازى عدد الذين صعقتهم ، ولكن لم يعد بمستطاع ساحة الفن الاوروبي ان تطرده ، كما لم يكن باستطاعتها القيام بذلك من قبل مع الفنان البلجيكي ( جيمس انسور ) ، إن صور الاقنعة والاشباح المثيرة للقلق والعداوب التي استعملها ( انسور ) كانت هي أيضا تعبيرا آخر ، عن غربة الفنان عن العالم وعن شكوكه العميقة حول الواقع المرئي والتي كان على القرن الجديد مواجهتها ، ولم تكن المسألة هنا مسألة أزمة الشخصية الفنية المضطربة كما حاول بعض النقاد المعاصرين جعل قراءهم يعتقدون ، بل هي مسألة علاقة المخلوق البشري المضطربة بالعالم المحيط به ، فلم يعد التراث قادرا على ان يقدم علاجا سريعا للمسائل الملحة ، ولم تعد القواعد والمذاهب قاعدة على راب الهوة التي كانت تزداد شيئا فشيئا بالإتساع ، وكان المجتمع والتراث بإعتراف الجميع لازالا اقوياء للدرجة التي كانا فيها قادرين على حجب الثورات ، ورأب الصدع ودعم مفهوم عن الواقع لم يعد متطابقا مع الحقيقة ، ولكنه كان أمرا مستحيلا طرد الشكوك المزعجة وانكار نذير الجيشان الذي كان يزداد اقترابا ،

لم يكن يحتاج الامر سوى لهزة صغيرة قام بها الفنانون الشباب ، من أجل الكشف عن بوادر الازمة ، أما من منطلق الفن الرسمي الالمانى عام ( ١٩٠٠ ) فقد كان هناك علاقة صغيرة للاضطرابات المتوقعة ، فحركة (التصنيع) المتقدمة بسرعة ، و ( الطبقة الثرية ) التي ارتبطت بها، قد اعطت الانطباع بأن الفن كان مشاركا في الفورة الاقتصادية كرمز للشراء وللثقافة والتمثيل الامين ، لقد كانت وفرة الانتاج الالمانى وفرة إيجابية مذهلة وللدرجة الاربك ، إذا قارناها بمتانة واتساق التطور الفرنسى . إن الوفرة في النزعات المختلفة والتي شملت غنائية الطبيعة وفن التصوير التاريخي والفن الجديد ( آرت نوفو ) ، وحركة ( الهواء الطلق ) ومن ثم الشعبية السائدة للفن المتوجه نحو المنظر الطبيعي كل ذلك لم يفعل سوى القليل من أجل المساعدة على توضيح الموقف ، وكانت الوفرة قائمة ولكن الندرة في الإنجازات البارزة موجودة أيضا ، فالفنان الذي تم تدريبه أكاديميا قد أصبح أداة للتصنيف الاجتماعي فهو يؤدي وظيفته طوعا وعلى مضض أحيانا ، وأحيانا أخرى كممثل لطبقة لا تتطابق افكارها دائما مع افكاره ، والذي شعر مع ذلك بأنه مكره على احترامها ، إن هذا واحد من الاسباب التي جعلت منه مصطلح ( الاكاديمية ) شعارا للإنجاز الفني المنخفض القيمة ، حتى ولو جاء هذا الإتهام في ذلك الوقت فقط من أعدائها المتعديدين الذين افتقدوا على أية حال اي برنامج مشترك فيما بينهم ، كان هناك افراد غرباء ومراندون ، وقفت افكارهم غير التقليدية ، ونتاجاتهم ضد خافيتهم التي لا لون لها ، لقد كان هؤلاء ( المنحرفون ) نتاجات الاكاديميات ذاتها التي تخرج منها ممثلو تيار الفن الرسمي ، ولكنهم اختلفوا عن الآخرين بكونهم امتلكوا حساسية أعلى ، تجاه تيارات السوق التحتية ، وغريزة أكثر أرهافا ، نحو الالتزام المعاصر ، لقد ساروا بالاشياء مسافة أبعد وعندهم انبثق ( القلق الابداعي ) الذي بدونه ، كان يمكن للاكاديميات الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر ان تعيش حالة من الاحتضار ، ولم يحقق أية واحدة منها تقدما جذريا مفاجئا ، ولكن افكارهم احتوت على قدر كبير من المواد المتفجرة ، الامر الذي يجعلنا نعزو لهم وظيفة الثوريين ، داخل ( المنظر الطبيعي ) الفني وكان يمكن ان يغدو راثيا بدونهم ، لقد ادوا دورهم كمادة حفازة لجيلهم ، وما انجزوه ، قام على رباطة الجأش التي دعموا بها افكارهم وحاولوا تحقيقها رغم كل المعارضة التي واجهوها .

يمكن العثور على بعض فنانيين يمثل تلك الافكار بين أتباع ( غنائية الطبيعة ) الذين طوروا كوارثلة للرومانتيكية الشرعية عواطفهم وانفعالاتهم بعيدا عن مراكز الفن العظيمة في عزلة الاقاليم السخية والاقاليم الحارة كدشاو وفورسبايد ، اضاعوا انفسهم أمام



تأمل الطبيعة أعجابا بها [ ويمكننا العثور أيضا على فنانيين آخرين بين جماعة الهواء الطلق الذين صنعهم الأكاديميون كأعضاء لحركة الفنانين الطليعيين ، قبل أن يفتحوا لهم أبوابهم مترددين ، ولا زال هناك آخرون من بينهم ممثلين للفن الجديد ( الارت نوفو ) كانوا يقومون بتطوير المفاهيم التي يمكن استبدال الطبيعة فيها بأشكال تجريدية عالية الاستثارة للذكريات والعواطف ، من هذه المدارس الثلاث جميعها بالإمكان رسم خطوط دقيقة عبورا نحو القرن الجديد ، كان تأثير هذه المدارس مقتصرًا على ألمانيا لكن خصوصيته بالإضافة إلى عناد الفنانين أنفسهم في رفض البواعث الفرنسية ودعم أرائهم الخاصة ، هو الذي وضع تناغم وجهات النظر ما بين المجموعات المتنوعة .

إن أعظم التأثيرات هو ذلك مارسه ( حركة الهواء الطلق ) التي انطلقنا عليها اسم ( الانطباعية الألمانية ) كما فعل الكثير من النقاد ، مرة تلو الأخرى ، فأننا تقع في التضليل ، إذ كانت أهدافها مختلفة جدا عن أهداف الانطباعية الفرنسية ، وشبارك فنانو كلا البلدين بالتأكيد - الحماس ذاته للضوء الأجوائي ، والتحويلات الظاهرة الطبيعية الأرضية ، وبحثوا عن نقل ما فيها من آنية بواسطة وسائل من الأساليب الشخصية التي تم تطويرها بشكل خاص ، أما وجهات نظرهم حول جوهر الطبيعة ، وحول مهمة الفن ، فقد كانت وجهات نظر متفاوتة على كل حال فحيث كان الفرنسيون واقعين كان الألمان مثاليين ، وحيث وضع المصورون الفرنسيون تقسيما صارما ما بين الطبيعة وبين الفن ، لأنهم تطلعوا إلى واقع تعليه يد الفنان وعينه ، ولم ينصب مقصد الفنانين الألمان على الخضوع لسحر العين ، ولا على وصف الظاهرة الطبيعية ، بل على الإمساك بجوهر الأشياء ، ويظهر الاختلاف في المقاربة في أقصى تميزه في طريقة استعمالهم للون ، إذ لم يكن الفنانون الألمان مهتمين بنقاء ، ولا كثافة درجة اللون ، ولا في شرعية - وهي شرعية مستقلة عن الطبيعة - أو قيمته التكوينية ، لقد رأوا التصوير في مصطلحات قيمه الانفعالية أكثر مما رأوه في مصطلحات قيمة اللونية ( لم يظهر القليل من النماذج المتألقة الاستثنائية في الفترات اللاحقة ) أن دور اللون كعامل تعبير وكحالة نفسية وانفعال وفردية أسلوب قد تم تحقيقه بضربات من الفرشاة المفعمة بالقوة ، تشدد على المادة ، وتخلق سطوعا ، لا من اللون بل من التباين ما بين درجاته ، التي جرى تجزئتها ، وعلى خلاف الضوء الذي لا ظل له في الانطباعية الفرنسية ، احتفظ الفنانون الألمان بالثقل ، ومن ثمة بفيزيائية الشكل باعتبارها وسيلتي الرسام من أجل البناء التصويري ، والتي غالبا ما تبقى ظاهرة خلف اللون .

مع ذلك فإن الفنانين الألمان قد أعجبوا بالانطباعية الفرنسية ، وأعجبوا بها أعجابا كاملا ، كما ظهر لهم في التوفيق ما بينها وبين أفكارهم الخاصة ، واستمرت الهامها لهم بما لها من إشراف ، وغنى بطريقة استعمال اللون ، من خلال الخفة الواضحة للأسلوب وللمادة ، المدومة الوزن .

وباختيارها للمواضيع ، ولحريتها غير المعهودة ، من قبل ، ولم يكن فن اتجاه ( الهواء الطلق الألماني ) على الإطلاق ، كالانطباعية الفرنسية فنا ريفيا ، بل كان تعبيرا عن المدن الكبرى ، ولكنه ظل يشعر بارتباطه بالميثولوجيا القديمة للطبيعة ، إن السبب الوحيد الذي جعل هذا الفن يواجه مشاكلًا في ترسيخ نفسه في مركز لونية ( برلين ) هو الموقف الصلب للبلاط الملكي وممثله ( انطون فريز ) ولكن رغم حساسية فناني الهواء الطلق نحو التجديد ، لم يستطع حتى البلاط نفسه ، أن يمنع النصر الحاسم لهذه الحركة ، وهكذا جرى أن فن ( الهواء الطلق ) ، والذي بالكاد أن يكون فنا ثوريا مقارنة بالوضع الدولي ، فانه لا يزال يعتبر فنا (حديثا) حتى فترة طويلة بعد عام ( ١٩٠٠ ) ، ولذلك نظر إليه الفنانون الشباب ، كفن رجعي ، في زمن لم يكن قد عثر فيه بعد على قبول كلي من الجمهور .

إن فناني الطبيعة التي كنا قد نوهنا عنها والتي تداخلت جزءا من أفكارها مع بعض أفكار ( الفن الجديد ) ربما قد أثرت على الذهنية الألمانية تأثيرا أكبر من تأثير فن الهواء الطلق ، فقد أظهرت منذ البداية ، رغبة كامنة ، نحو التعبير ، ونحو أسلبة الطبيعة ، في شكل مجازي لتجربة انفعالية طاغية ، أن البقاء الأصلي للمنظر الطبيعي كان عاكسا قويا للعاطفة ، شروقات شمس لاهبة ، أشجار ( بتولا ) مغنية اللون ، صامته على سماء مكفهرة ، أكواخ وحيدة على ظلمة المستنقعات يمكن أن يرمز إلى سلم كامل من العواطف والانفعالات ، ولم يكن حتى ضروريا حيازة رؤية جديدة للأشياء ، بقي تصوير مدارس ( المنظر الطبيعي ) الصغيرة كمدرسة ( داشاوا ) و ( وفور بسدية ) متمسكا بالاعراف ، لقد أظهرت هذه المدارس ، بأنه يمكن في موقف فكري معين استحضار الطبيعة أجوائيا بدون المرور عبر الاستعارة أو ( الميثولوجيا ) كما أوضح ( أرنولد هوكلي ) و ( فرانز ستوك ) ، وكل ما احتاجه الأمر ، هو القليل من اللون المبالغ فيه ، وقليل من التبسيط في الشكل ، وترتيب طفيف للأشياء من أجل إثارة استجابة روحية للطبيعة من خلال الصورة ، ولقد كان ذلك ذو مغزى أيضا بالنسبة ( للتعبيرية الألمانية ) المبكرة ، فقد تم فحص العامل التعبيري للتقنيات الجرافيكية ، وتم التلميح إلى ( القيمة التعبيرية ) للون ، وتم تحويل الموضوع إلى عاطفة ، يبقى هذا الأمر في الحقيقة ذا علاقة أكبر



( بالرومانتيكية ) ، ولكنه كان لا يزال معاصرا وغدا  
 بإمكان الطبيعة أن تتحول الآن ، من الفموض الى الرعب  
 والى رموز فرع ضمني ، واكتئاب اليم ، وفي الخلفية  
 نرى (ادوار مونش) رمزا لواجهة نظر على علاقة الحياة،  
 والتي تبدو خصيصة مميزة جدا من خصائص هذه  
 الفترة ، وسنرى فيما بعد كيف استجاب التعبيريون  
 لمثل ذلك الباعث ، ولن ننسى بانه ( اميل نولده )  
 قد استقر في عام ( ١٨٩٦ ) في ( دشاو ) لفترة من  
 الزمن . ان اعطاء صورة كاملة عن تأثير ( الفن  
 الجديد ) على الفن ما بعد عام ( ١٩٠٠ ) لمسالة تتجاوز  
 منظور هذا المقال ، ولكن كل ما يجب ملاحظته ، ببساطة  
 هو ان هذه الحركة والتي كان لها في المانيا اساس  
 ايدولوجي صلب ، قد وضعت لنفسها اهدافا اظهرت  
 على انها بالنسبة لبعض التقليديين نزعات اعتبروها  
 فوضوية ، ومرة اخرى كان الهدف الرئيسي هو  
 الاكاديمية ، ان صحيفة ( الشباب ) ، والتي كان عليها  
 ان تمنح اسمها عام ( ١٨٩٦ ) للحركة الالمانية (الاسلوب  
 الجديد ) كانت قد بدأت بالنشر في ( ميونيخ ) ولم  
 تكن صحيفة فنية بالمعنى التقليدي للكلمة فبهزنها  
 الساخر والقاسي والعنيف من الموقف المعاصر وبمعادتها  
 للاكاديمية ، وباستجابتها الاثيمة في اغلب الاحيان  
 تحولت الصحيفة الى رمز للطبيعة التي كان عندها  
 الارادة لتحقيق اختراق حاسم ، ولكن عندها القوة  
 المناسبة لذلك ، فقد افقدت الشخصيات وافقدت  
 العباقرة الذين ربما كانوا باستطاعتهم ان يستمدوا  
 دروسا تاريخية من مجرد التفكير المثالي المحض .

ومع ذلك تحولت حركة ( الفن الجديد ) الى رائد  
 للجيل القديم ، كحركة احياء لا في مجال التصوير فقط  
 بل وفي مجال الحرف اليدوية والتصميم الداخلي ،  
 وجذبت اليها ايضا عناصر مكونة رائدة من مجالات  
 اخرى ، ولم تعد المسالة مسالة تجديد للشكل بل  
 صياغة تصميم جديد للحياة ، ولعبت البواعث  
 الخارجية دورها تلك البواعث التي اشتملت على مواضيع  
 ( مونش ) التعبيرية واسلوب ( فرديناند هودلر )  
 الايقاعي والايماثي الفخم وخط لرسم لثير ولوضيع  
 لشهوانية للفنان الايكليزي ( اوبري بيردسلي ) وافكار  
 المهندس المعماري ( هنري فان فيلد ) جنبا الى جنب  
 مع افكار قادمة من الشرق واقاليم الشرق الثقافية  
 الاسيوية ، وبدا الخط واللون يتخذان منذ البدء تقريبا  
 قيمة جديدة وخصوصا عندما يكون الاهتمام منصبا على  
 افكار الشكل المطلق المستقل عن الطبيعة ، وان المبالغة  
 بالوظائف الخطية ووفرة التطبيقات الزخرفية قد  
 حجبت حتى فترة قريبة صوت الانجاز الحقيقي  
 ( للفن الجديد ) ، وفكرة ان وظيفة الخط ليس تحديدا  
 الشكل فقط ، بل وقدرة الخلق في مجال التجريد هي  
 واحدة من اعظم الاشرافات جراءة في ذلك الوقت ،



كريستن

جورج تابر







كريشن

كريشن



وينطبق الامر على مسألة اللون ايضا فقد صاغ ( فرتز ايندل ) وجهة نظره حول الفعالية العاطفية للالوان غير التمثيلية ، وقد كان مهتما ( بخلق سطح خلفية للوحة من الالوان الحسية صاف بكل ما للكلمة من معنى ) حيث لا زالت تحوم هناك الموسيقى الضائعة للاشكال وللالوان ، ان التلميح للرمزية واضح وحركة ( غنائية الطبيعة ) اعطيت من هذا المصدر باعثا جديدا .

### التعبيرية

ان هؤلاء التعبيريون الذين كانوا قد تكلموا عن فنهم اكدوا دوما على الطبيعة غير المشروطة ، جاعلين من استقلالهم عن النماذج الجاهزة وعن التأثيرات شعارا لفنهم ، لم يكن هذا من مفالطات التاريخ ، بل يستدعي بالفعل تفسيراً أكثر دقة ، لقد اوحى الوقائع بانهم كانوا يعملون في الاتجاه العام الذي كان يعمل به الجيل الشاب ، وبان عملهم لم ينل الاستقلال الذي احتاجه ، بالرفض الكلي للتراث ، او بالبقاء بعيداً عن كل التيارات الفكرية والفنية الاخرى ، بل بعملية من الاقصاء، جعلت معظمهم يرفض غريزيا كل شيء لا يدفع بتطورهم الخاص مباشرة نحو التقدم ، ومع ذلك ليس باستطاعة المرء التعميم ، فكل سرعة تلقي عند فنان ما وكل استقلال له يتوقفان على الشخصية موضع السؤال وعلى موقفه ، ولعبت الفريزة والمعرفة ، دوران متوازيان في تطور لغة التعبيريين في الشكل وفي مفهوم اللون ، ولا يمكن اعتبار اي تأثير مر من خلال مصفاة الادراك الفنية تأثيراً مؤذياً . اما قدر التأثير الذي كان للباعث الخارجي فقد تم الدفاع عنه بشكل واسع على نطاق الشروط المحلية ، اذ ان تأثير المنظر الطبيعي على سبيل المثال ، كان تأثيراً ملفتاً للانظار ، وشكل الشمال والجنوب نقطتي ارتكاز مستقلين ، فالموقف في ( ميونيخ ) كان قد تأثر بخلفية الفن الروسي والفرنسي وكان ( فان غوغ ) و ( مونش ) تأثيراً اقل كثيراً مما كان لهما على قناني المانيا الشمالية والمركزية، ومن المستحيل رؤية فن ( الفارس الازرق ) بالطريقة ذاتها التي نرى فيها فن جماعة ( الجسر ) او فن ( نولده ) ، فقد نزع الفن في ( وستفاليا ) الى اللحاق بالتطورات الالمانية الشمالية ، بينما اظهر اقليم ( الراين ) روابطاً وثيقة بالجنوب ، لقد اختلفت شخصيات الفنانين بقدر اختلاف الطرق التي استعملوا فيها تقنياتهم التعبيرية ( كأسلوب عام ) ، وما كان يربطهم معا ، ولم يكن اكثر وضوحاً من الذي فرقته بعضاً عن البعض ، وتنوعت ايضا نقاط انطلاق كل منهم ، فالجمعيات ذات الاواصر الوثيقة وغير الوثيقة بين الاصدقاء والارواح ذات النسب الواحدة قد ادت وظيفة المراكز ، بينما لم يظهر في الشمال ، وفي الغرب ، جماعات مماثلة ، في



الشمال كان الفنان المتوحد هو الظاهرة النمطية .

### شمال المانيا :

اميل نولده ( ١٨٦٧ - ١٩٥٦ ) ( وكريستيان رولفا ) هما تجسيدان واضحا جدا للفردية الالمانية الشمالية فقد جاء كلا الصديقين الصحوتين ، من خلفيات متشابهة ، وكان كلاهما ابنا لمزارع صغير ، ولم يكن أي واحد منهما قد ولد مهيئا لان يكون فنانا ، بل انشد للفن بالميل ، وبالتصميم ، مما جعل الامور تبدو صعبة لهما اكثر مما كانت بالنسبة للآخرين ، لقد وجهتهم غريزتهم غير ( المدربة ) نحو الفن التعبيري رغم وصلهم اليه بطرق شاقة غير مباشرة ، وقد اتخذ الوصول عندها الى قدرة التعبير الفعال زمنا طويلا .

بدأ ( نولده ) بالاول السفر هنا وهناك ، ثم اشتغل في ( سويسرا ) كاستاذ حرف يدوية ، وعندما رفض الامير ( ستوك ) في ميونيخ قبوله طالبا بحث عا النصيحة عند ( اودولف هولزل ) في ( دشاو ) ، لم يتم للشروط التي اوصلته الى اسلوبه المتميز والذي تطور عن احتكاك مباشرة بالمنظر الطبيعي للسهول والبحر والشاطئ الى لغة بصرية غنية جسدت شعوره الطبيعي نحو الطبيعة ، وان ينجح الا في عودته الى وطنه في الشمال ، لقد كان الكلاسيكي والادبي شيئا غريبا عن القوى القوية التي تكمن خلف سطح مظاهر الاشياء ، وكان العنصر الرؤيوي جزءا مكملا لهذا المنظر الطبيعي ، والاعلاء من الواقع المرئي يكشف عن هذا ( العنصر الرؤيوي ) الذي يرسخ العلاقة ما بين الذات وبين العالم بدون تغيرات جمالية وبدون نظام مانحا الثقة الكلية للفريزة ، ومع ذلك فان نهجا كهذا النهج محفوف ، على كل حال ، دائما بالمخاطر ، فهو يتجاهل قول هنري مارتينو ( التفكير يصنع الحس ) ويمنح الثقة ببواعث القلب .

[ الفريزة اعظم عشر مرات من المعرفة ] كما عبر عن ذلك نولده ، ان هذا الاحتكاك مع جماعة ( الجسر ) في ( درسدن ) الذي انضم اليهم ( نولده ) مدة سنة في عام ( ١٩٠٦ ) جعله على معرفة بالفكر التي ارتبطت مع فنانيين اكثر شباهة منه ، ولكن فجوة السن كانت مسألة بالغة الاهمية - ومطلب العمل الجماعي في ( درسدن ) كان مناقضا لمزاجه النفسي الامر الذي جعل أي تزامن له طابع الاستمرار ناجم عن هذا الاحتكاك امرا مستحيلا ، ومع ذلك فان التقدم باتجاه اللون الذي حققه جماعة ( الجسر ) في ذلك الوقت تحت تأثير الانطباعية الفرنسية المتاخرة كان تجربة ( نولده ) الحاسمة لتلك الفترة ، وبدأت لاتجذره الفنان بالاختفاء تدريجيا .

بدأ الفنان ، منذ الآن يضع ايمانه كلية في وسيط

اللون الذي تحول الى وسيط والى موضوع في ذات الوقت ، وكل صور شيطانية وبدائية من صورالذاكرة قد عهد بها ( نولده ) الى قوة اللون الرمزية ، والى قيمته المجازية المكثفة ، وبواسطة اللون حقق ( نولده ) اثناء ساعات العمل السعيدة اعمالا تحمل اقناعا مستديما لم يتطور من ( نولده ) تطوره الكبير بالعودة الى المواضيع المألوفة فدرا ما فن الصورة عنده قد تم تحويلها الى ملحمة متقدة بواسطة عملية من النضج وبكل بساطة ، في فترات عظمتة وفي فترات قصيرة ، وفي لحظات قوته ولحظات ضعفه يبقى ( نولده ) الفنان التعبيري الالمانى بدون منازع ، يتم اتحاد الضوء والظل في عمله وفقا لنموذج مسبق التحديد : فن التصوير كمصير مظلم للفرد ، وكانبعث لرؤية نشووية توجهت نحو التعبير المتقدم .

أما الفنان ( رولف ) فقد كانت شخصيته مختلفة ، فالقوى الدافقة التي كانت خلف ( نولده ) قريبة عنه ، سار ( رولف ) في الطريق التقليدية مرورا باكاديمية ( فايمار ) وسرعان ما ربط نفسه هناك بحركة ( الهواء الطلق ) الثورية ، وفي سن الخمسين اخذه ( كارل ارنست اوستادس ) الى متحف ( فوكفانغ ) الحديث العهد في ( هاغن ) وهناك واجهه بأعمال المجددين الجريئين أمثال ( فان كوخ ) غوغان ، والوحشيين ، وفناني الانطباعية الجديدة ، وكانت هذه الزيارة كافية للفنان للاستفادة من هذا اللقاء ، ولكن الوقت كان متأخرا جدا ، بالنسبة له ، كي يكرس نفسه بدون تحفظ للأفكار الجديدة ، وبمقارنته ( بنولده ) لم يكن ( رولف ) فنانا تعبيرا الا بنصف قلبه ، ومن الحق القول بأن عمله يتخذ الخط القاسم ما بين ( انطباعية مكبوحة ) وبين ( الوظيفة التعبيرية ) للون المعادية للانطباعية ، بين هذين المنحيين يكمن تأثير ضربات الفرشاة المفعمة بالقوة عند فنان مثل ( فان غوغ ) ، وتأثير اللون النقي للانطباعية الجديدة ، وكلاهما أشار الى الطريق باتجاه اللون كمجاز Metaphor اماردة الفعل اللاحقة ما بين عام ( ١٩٠٥ ) وعام ( ١٩٠٧ ) فتتوازي مع التعبيرات الاولى ( للجسر ) و ( للوحوش ) الفرنسيين ، ان الاعمال القوية والاساسية من حيث المادة والتي ظهرت ، بعد عام ( ١٩٠٦ ) ، وكذلك الاعمال الاكثر تحفظا ، والتي تعبر عن عواطف محددة بدقة والتي ظهرت بعد عام ( ١٩١٤ ) ، وجميعها أعمال ( تعبيرية ) من حيث الخصائص ، تظهر بأن التعبيرية لم تكن مثقلة دائما ، ( بسبب صيغ فجوة غير مصقولة ) ، ان فنانيين مثل ( رولف ) والذين لم يتخلوا أبدا عن صلاتهم مع القوانين التقليدية للتصوير ، والذين اثاروا العاطفة بكل حساسية ، والذين ميزوا بين رؤاهم في لوحاتهم ، وحاولوا ان يمنحوا لما هو اساسي شكلا



متماسكا ، وكانوا قادرين على صياغة ( التعبيرية )  
باسلوب منمق من التصوير ، وكان ما يرغبون به ،  
هو تحرير أنفسهم من ريفة مقولات ( الوحوش ) ، التي  
فرضوها على أنفسهم لترجمة اللون التعبيري والشكل  
الايمائي عودة الى الموضوع من اجل تحديد رؤيتهم  
الجديدة من خلاله .

وعلى هذا النحو فان مفهوم ( الطبيعة ) الذي تم  
الاستشهاد به كثيرا في ذلك الوقت كان يمكن ان يعني  
مرة اخرى فهما مباشرا مابين الانسان وبين العالم المحيط  
به ، على هذا النحو فقد الاساسي خاصيته العدوانية  
ولكن كان بالامكان اشادته بالتركيب المرغوب مابين  
الطبيعة ، وبين العاطفة ، وماين الملاحظة ، وبين  
البهجة ، لذا كان من المنطقي ان ( رولف ) قد طور  
عملا فنيا متاخرا متميزا كتركيب لجهوده العسيرة  
الطويلة يظهر فيه هذا الصراع من اجل التعبير بشعور  
وجودي طاغ .

ان فن ( باولا مودرسن بيكر ) ( ١٨٧٦ - ١٩٠٧ ) ،  
وهي واحدة من قلة من النساء الفنانات ، لتلك المرحلة ،  
يكذب ايضا الحكم المعلن على ( نولده ) ، ولكن ينطبق  
على ( التعبيرية الشمالية ) بشكل عام ( لون شيطاني  
عاطفي مبالغ فيه وغير متبلور ) ، وتظهر لغتها الفنية ،  
بدرجات اللون الوسيط المليئة بالحساسية ، اعتدالا  
في فترة من الاضطراب ، وتنطوي في حينها على شغ  
وضو تجاه الناس والتي تم التعبير عنها ، بتحفظ اكثر  
مما نلقاه في اتهامات ( كاتي كولفيتز ) الناقدة للمجتمع ،  
لم يكن انجاح مثل هذه الافكار داخل مجالية الفنانين  
في ( فوريسفيلد ) وظيفة سهلة ، فقد اساء اصدقاءها  
الفنانين فهمها ، وهاجموا محاولاتها في فتح الطبيعة ،  
بروزا في لوحاتها اقل مما منحه للمشاعر الشخصية  
التي كانت تمثل بالنسبة لها المقام الاول ، وما ان يتم  
التعبير عن هذا الشعور ( واضحا بالشكل وباللون ) ،  
حتى تتدخل الطبيعة لجعل الموضوع الرسوم يبدو  
طبيعيًا ، وهنا يستطيع المرء ان يقيم حدا مميّزا ، بكل  
وضوح ، مابين غنائية الطبيعة عند زملاءها الفنانين ،  
وبين وجهة نظرها الخاصة ، انطلق زوجها وزملاءها  
الفنانين دائما من ( شكل طبيعي ) مؤسلب ، يهدف  
للوصول بواسطة ذلك الى العاطفة ، لقد كان في هذه  
الطريقة بالنسبة ( لباولا ) الكثير من الحكائية والتي  
لها طعم فن تصوير الجنس ، ان اقامتها في فرانسوا  
ودراستها ( ليزان ) و ( غوغان ) وفن التصوير الشكلي  
الموجه تزيينا من حيث الصورة ساعدها على توضيح  
وضعها الخاص ، كان الكشف عن القيم الانسانية ،  
المستترة خلف عوارض الطبيعة ، وتطوير اسلوب قادر  
على التعبير عن الحقيقة الجوهرية ، بنبل ، وببساطة ،

وايصال عواطف القلب ، أهدافا لها ، وهكذا توائم  
تطورها الفردي الخاص بشكل مباشر ، وعلى وجه  
التقريب ، مع الشعور الوجودي السائد أوروبة القرن  
الحديث .

ان اسهام الشمال الالماني في الحركة التعبيرية كما  
كنا قد رأينا يمكن أن يشغل دراسة أخرى منفصلة ،  
لقد افتقد الشمال الجماعة الوثيقة الاوامر فيما بينها ،  
وافتقر كذلك الى الدفع البهيج الشاب الذي انطلق  
في ( درسدن ) و ( ميونخ ) نتيجة احساس مشترك  
بالرفاقية الفكرية ، ولم يكن امثل هذا الاحساس  
بالجماعة وبالروح الجماعية معروفا بين الثوريين الشباب  
في الشمال ، حيث كانت المسألة الشخصية المتميزة  
اكثر أهمية من الشعور المنتظر لمهمة عامة .

### جماعة الجسر

من نحت حديث واحد فقط ظهرت المعلومات اكثر  
دقة حول اصول جماعة ( الجسر ) الفنية ، أما محاولة  
( كيرشنر ) في كتابه تاريخ زماني للجماعة عام ( ١٩١٣ )  
فقد انتهت الى الاخفاق وسط جدالات حول النص  
الشديد الذاتية ، ومن جانب آخر اوضحت ذكريات  
( فركز بليل ) التي نشر ( هانز فتنزل ) اجزاء منها ،  
اوضحت العديد من الشكوك ، رغم ان هذه الذكريات  
لا تتوافق مع تعليقات اصدقاءه الشفهية .

لقد كان الموقف الاصيلي في ( درسدن ) مختلفا عن  
في جمعيات وانشقاقات أخرى تشكلت في ذلك الزمن ،  
فلم يكن هنا جماعة من الشباب الفنانين مرتبطة مع  
بعضها باحتجاج مشترك ضد تنظيم الاكاديمية الصارم ،  
بل اربعة طلاب علموا أنفسهم بأنفسهم في الكلية التقنية  
وكانوا جميعا مهتمين اهتماما مشبوبا بالفن لانهم  
اعتبروه رمزا للاستقلال الفكري وطريقا لتحرير الذات  
رغم ان النمو والترعرع في فكرة ممارسة الفن ليس  
ككفاءة غامضة بل كحرفة اخذ منهم زمنا طويلا ، درس  
الصديقان ( فرتز بليل ) ( ١٨٨١ - ١٩٦٠ ) و ( ارنست  
لودفيغ كيرشنر ) ( ١٨٨٠ - ١٩٣٨ ) العمارة معا منذ  
عام ( ١٩٠١ ) واكتملا فحوصهما عام ( ١٩٠٦ ) وانضم  
اليهما عام ١٩٠٤ ( ايريك هيكيل ) ( ١٨٨٣ - ١٩٠٦ )  
وصديقه ( كارل شميدت من روتلوف ) في عام ١٩٠٥ .  
ان الاعمال الغرافيكية والتجارب العرضية في اللون  
قد جاءت اليها من المدرسة ومن الايام الباكرة للكلية  
ولكن لا شيء يسم هذه الاعمال بالعبرية ، نجح  
( شميدت روتلوف ) عام ( ١٩٠٥ ) في بيع لوحة حفر  
على الخشب ( شمس الصباح ) في ( أحد المعارض  
الهامة . ) ، وقبل الطلاب بامتنان الحرية التي سمح  
بها اساتذتهم في بعض الاحيان للجموحين ، ممن كان  
تحت رعايتهم ، ان ست ساعلت في الاسبوع من الرسم





لودفيغ ماسندر

الفرنسية الجديدة في عام ( ١٩٠٦ ) من خلال معرض اقيم في ( صالة ساشيشر ) وقد أعطاهم هذا التعرف جراحة اتخاذ المخاطر في اللون الذي حدث وتعرفوا عليه - في صفاءه وفي كثافة المجهولين سابقا - في اعمال ( سينيكا ) و ( سورا ) واذا نوهنا ايضا الى معرض اعمال ( مونش ) الذي اقيم في السنة ذاتها ، لكان باستطاعتنا ان نرى عدد الامكانات الجديدة التي تفتحت الآن امام المصورين الشباب .

باستطاعتنا ان نفهم السبب الذي جعلهم غير راغبين بالاعتراف باعمالهم ، المبكرة ، وندمير بعضها حتى ، اذا نظرنا الى الموقف السائد في ذلك الوقت ، رغم ان ذلك لا يشفع لهم العمل الذي ارتكبوه ، ان الاكراه الذي جعل جميع اعضاء هذا الجيل يشعرون بأن عليهم ان يبدأوا من جديد وان يرفضوا كل تقاليد ماضية ، وصراهم من أجل الوصول الى [ البدائية ] كشرط مسبق لانتزاع الفنان من سياقه التقليدي ، وللعودة به الى منابعه الخاصة تطلب هذا الاكراه رفضا صارما لكل شيء يمكن ان يعتبر رباطا مع أي نوع من انواع الصيغ ، وهنا حيث يختلف المشهد الفرنسي اختلافا جذريا ، فقد ازدهرت الوحشية الفرنسية على تربة التصوير الفرنسي التقليدي ، وبالتالي فقد تحاشت تلك المشاكل التي تمكن خلف ثورة الفنانين الشباب في ألمانيا أما بالنسبة للوحوش ، فقد انتهت الاوضاع ،

الحر قد اوصلتهم الى الاحتكاك بالاستاذ الشاب ( فرتز شوماخر ) الذي نضجت نظرياته التعليمية من خلال احتكاكه بالفن الجديد ( آرت نوفو ) الانكليزي وبالتطورات الجارية في ( ميونخ ) وباعمال البلجيكي ( هنري فان فيلد ) ، وكان تدريس ( كارل ) في الرسم التزييني ورسم الانسان حرا أيضا من التغيرات الاكاديمية الصادقة .

لقد كان انتاجهم الغرافيكي منذ البدء حيويا الى ابعد الحدود ، فمادة ملامس السطوح ذات اللون الاسود والابيض الزخرفية لقطع الحفر على الخشب واللينوليوم ، كشفت عن البواعث المتنوعة في اعمال سنواتهم المبكرة . ولم يكن هناك من سبب يستدعي اطلاق اسم ( التعبيريين ) على هؤلاء الفنانين ، فأولا لم يكن التصوير نشاطهم الرئيسي ، والذي لم يتطور تحت البواعث نفسها التي التهمت الوحوش الشباب في ( فرانسا ) في أعمالهم الغرة البريئة قبل عام ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) ، وقد اوصلت صالة ( ارنولد ) هذه الاعمال الجمهور المهتم في ( درسدن ) وعرضت أعمال المجددين لفترة ( ١٩٠٥ - ١٩٠٧ ) . وفي عام ( ١٩٠٥ ) عرضت ألوان ( فان كوخ ) العاصفة وكان لاسلوبه الشخصي الدرامي وكذلك تعبيرية ألوانه أثرا اتصف بالديمومه على الالمان الذين اتصفت عيونهم بالجدة في هذا المجال بشكل خاص ، وجاء بعد ذلك التعرف على الانطباعية



لان التراث قد عاد بهم الى جماليات من اللون مجربة ومختبرة من قبل ، وكذلك قول ( سيزان ) بأن ( الفن عبارة عن انسجام مواز للطبيعة ) ، ولم يفقد معناه في فرائسها حتى بالنسبة للدماء الشابة ، مرت أهمية ( سيزان ) في ألمانيا في البدء بدون الاقرار بها لانها لم تمن سوى القليل بالنسبة للفنانين الالمان الذين لم ينظروا الى الشكل باعتباره رمزا لقانون أعلى للنظام الصوري ، بل كأداة للتعبير ووسيلة نقل ( العالم الذي في الداخل ) الى صور ، وكل نوع من انواع ( التجريد ) ، والذي أطلق عليه في ذلك الوقت وعلى نحو مناسب اسم ( التحريف ) أو [ التشويه ] كان قائما على ضرورة ميتافيزيقية ، كمنت وظيفة الصورة في نقل شعور قوي للحياة وفي [ ترجمة مواجهة الانسان مع العالم ] ، وفي جعل تلك القوى الداخلية والترابطات التي وراء العالم المرئي ، والتي نظر اليها الناس كشيء شبيه بالواقع شيئا مرئيا ، وربطت باللون قيمة خاصة به أسقطت عنه وظائفه الشرحية والزخرفية ، لصالح صفاء في التعبير ، بالمواد ويعالم النفس ، وسرعان ما تطور الفنانون الشباب الى بلونين ، وحتى عندما قيدوا مادتهم فيما بعد ، فانهم لم يكبحوا قيمتها العاطفية التي ظلت الاداة لنقل ذلك الشعور الجديد بالحياة الذي تم الترويج له في كل جانب .

يمكن رؤية الثورة المقترية الآن بشكل مبهم في بعض الاعمال المبكرة ، لجماعة ( الجسر ) في اندفاعهم القوي نحو ( البدائي ) الذي عبروا عنه بألوان اولية عفوية وبضربات فرشاة مفعمة بالحياة والقوة وفي صراخهم المشحون بالاثارة من اجل ( طبيعية ) جديدة والتي اعتقد الفنانون الشباب بانهم سيعثرون عليها في طبيعة لم تفسد بعد وفي تخريصات ( ايروس ) وفي صداقة الرفاق الشباب ، ان ميلهم نحو الجماعية وبحثهم عن الفردية - ولم يكن ذلك تناقضا - واحساسهم بالمهمة التبشيرية ، التي وجهوها نحو الجمهور في الاثناء الذي احتقروه فيها ، كل ذلك كان حقيقيا بالنسبة لسنهم ، ان عاطفانية تلك السنوات غير المتبلورة ، ونزعة تدمير الشكل تعبيرا عن حركة داخلية مستقلة عن بناء نهائي ، يظهران في ان المرحلة ايضا ، وما علينا الا ان نتذكر المحاولات التي بذلت لتحرير ( الاهواء ) منذ سنوات حركة ( العاصفة والاندفاع ) التي جاء نصرها كفناني ( الجسر ) من اصول اجتماعية برجوازية - او علامات الجزع لحركات الشباب الفيدرالية حول عام ( ١٩٠٠ ) او القوة التصويرية للاحاساس الشمالي بالمصير التي مثلها ( ابسن ) و ( ستراندبرغ ) او ( مونش ) .

ان عبارة ( كيرشنر ) [ انطباعية أبدية ] هو وصف جيد لتلك السنوات المبكرة ، اذا كنا نعني بكلمة ( أبد ) ، تسام المنطق الانطباعي ، لان كل شيء في صور

فناني ( درسدن ) الشباب كان ( حدسيا ) وهبة اللحظة ، والفنان الذي علم نفسه بنفسه ، فقط هو القادر على مثل هذا التهور .

تأسست جماعة ( الجسر ) رسميا في الاثناء التي كانت لاتزال فيها بعد مترددة حول اهدافها ، فقد تحولت من حلقة اصدقاء الى منظمة ذات سجل رسمي ورئسي وأعضاء وبرنامج عمل والذي يبدو كما عرضه ( ج. كروجر ) كنسخة مضغوطة للمقدمات التي كتبها ( ماكس بوركهارد ) و ( هرمان باهر ) للجزء الاول لـ ( نحو العجز Ver Sacrum )

ومع ذلك ، فقد كانت هذه الخطوة ، هي ( الاولى ) التي لا يمكن تجنبها ، نحو المعارض التي خططوا لها ، ان تقدم أعمالهم الخاصة للجمهور ، وهكذا فقد حققت ( الجسر ) دخولها في ساحة الفن المعاصر ، الذي يبدو انه قد تم ما بين شتاء عام ( ١٩٠٥ ) ، وربيع عام ( ١٩٠٦ ) ، وبعد فترة قصيرة من تأسيسها ، توسعت الحلقة بحيث ضمت عضوا جديدا هو ( ماكس بشتستين ) ( ١٨٨١ - ١٩٥٥ ) الذي كان قد التقى به ( هيكل ) ، لقد كان هذا المصور المدرسي ، والجزع الناجح لأكاديمية ( درسدن ) متفوقا على الاعضاء الآخرين بلا مبالاة طبيعية ، وبمعرفة تقنية ، وقد اعتبر لفترة طويلة شخصيتهم الرائدة ، وأنضم ( نولده ) في تلك السنة ايضا الى جماعة ( الجسر ) ، ودامت عملية تخمر تلك الايام الباكورة ، طوال السنين اللاحقة رغم انه كان ممكنا التعرف على اتجاه يتنامى شيئا فشيئا ، ان الفترة ما بين ( ١٩٠٧ ) هي المرحلة الفنية الأكثر أهمية للتعبيرية الجديدة ، فمرحلة الانتقال من عملية ( الابداع الجماعي ) نحو الاسلوب الفردي اثناء تلك السنوات كانت قد وصلت الى كمالها ، ورغم الاتفاق المتواصل في المبدأ بدأت الامزجة والاراء المختلفة ، تكشف عن نفسها على نحو محسوس اكثر فاكثرا ، ورغم ان ( نولده ) ، كان قد غادر الجماعة مرة اخرى ، وأن ( فيرتز بيل ) قد اخذ مكانه في التدريس ، فان اعمال ( هيكيل ) و ( كيرشنر ) و ( بستشتين ) و ( شميدت ) قد عينت اصحابها كسباقين ومهدين للثورة الفنية .

كانت محترفات الرسم المختلفة ، التي ضمت مخزنا للحام ، رقم ( ٦ ) في شارع ( برلين ) ، والذي اخذه ( كيرشنر ) من ( هيكيل ) عام ( ١٩٠٦ ) ، ومخزن حذاء قريب كان مسرحا للحياة فنية مليئة بالحياة فعلا ، وقد عملت اضافة الى النماذج الحية المحترفة ، التي كان يدفع لها الفنانون مشتركين في اجورها ، فتيات من الجوار كنماذج للرسم أيضا لهؤلاء الفنانين وكانت المفروشات المتسمة بالبساطة والاقتصاد اضافة الى ( الستائر الجدارية ) ، ذات الاصباغ



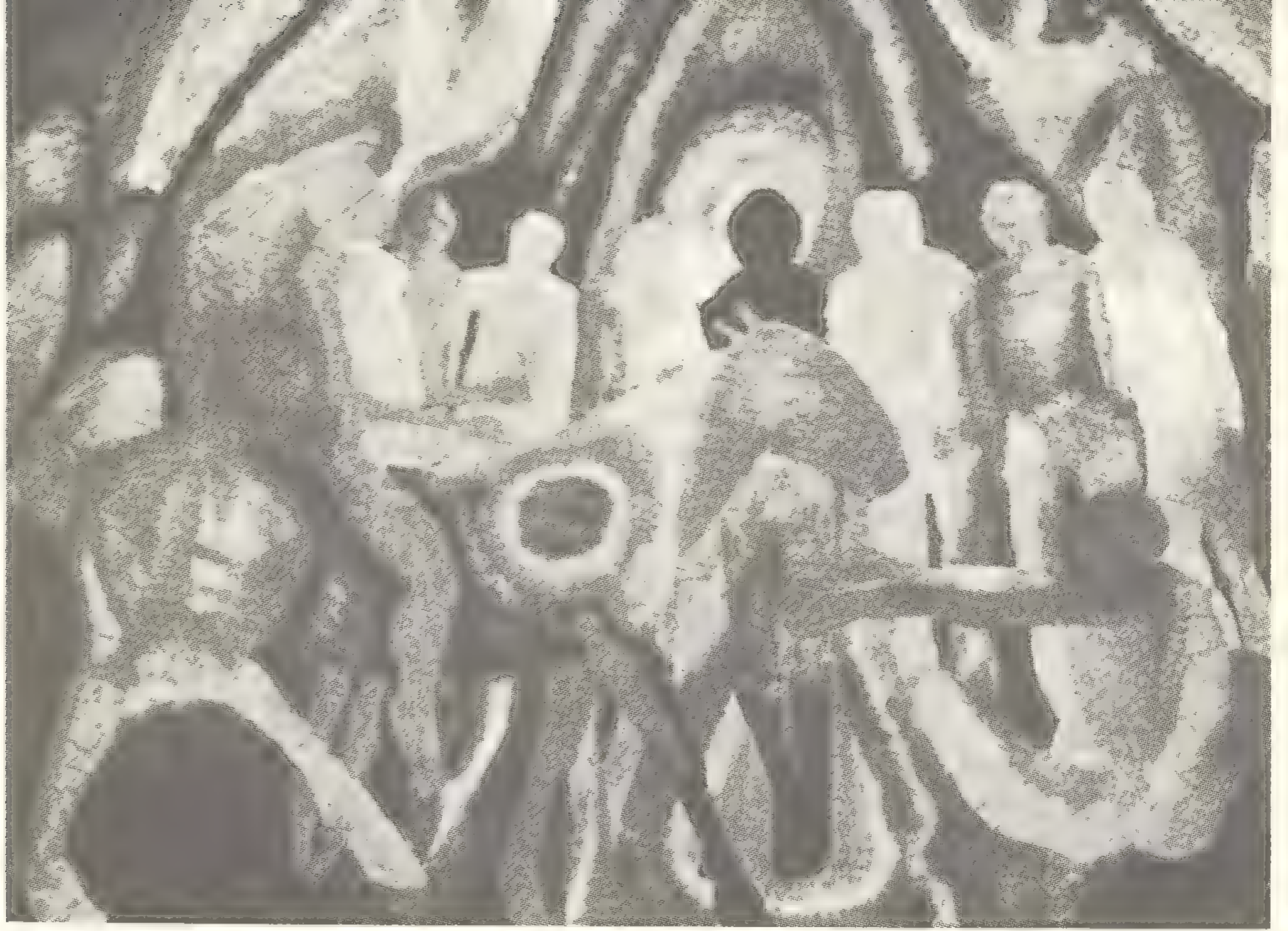


## هنريخ كامبيدونغ

المنزلية القوية اللون ، والتي وصلتنا عن طريق لوحات تلك السنوات ، متوائمة مع صورتهم الجديدة عن أنفسهم كفنانين ، ولم تعد (الأكاديمية) و (المتاحف) أماكن للتعليم ، فقد بدأوا بتمضية ساعات طويلة في قاعات (صالة زيماولد في درسدن) وبدأت ألوان وأساليب تكوينات المعلمين الكبار ، تقدم نقاط اسناد لمجهوداتهم الخاصة ، وكان - حسب رأي هيكيل - لبعض الملامح المميزة لمناظر (جان فيرمير) تأثيرا مستديما على لوحاته ، كما أثرت عليه أيضا دراساته للوحات (البرشت دورر) وأعجب كلهم بالاجماع بلوحة (لوكلاس كلارانش) واسمها (فينوس) وكانوا مسرورين جدا ، أن يلتقوا ، فيما بعد ، وعلى نحو عرضي ، بنسخة مطبوعة عنها في رسم (أوتو مولر) لم يكن لدراساتهم لأعمال الحفر الخشبية القديمة ، لقوالب الطباعة في المتحف الوطني الألماني في (نورمبرغ) ، تأثيرا شكليا مباشرا على فنهم الغرافيكي بل أظهرت لهم هذه الدراسات قرابة أساسية ، لم تكن قائمة على خط التعليم التقليدي ، بل على موافقة داخلية ، أعلن (كرشنر) هو أيضا في التاريخ غير المطبوع الذي كتبه عام (١٩١٣) عن (نقاط الاسناد الباكورة في تاريخ الفن) التي عثروا عليها في أعمال (بايل بيهام) و (كلارناخ) ، وفنانين معلمين المان آخرين في القرن السادس عشر .

في بحثهم عن (البداي) وغير التقليدي ، عثروا مصادفة على قسم (الاعراق البشرية) في متحف (درسدن) ، وقدمت لهم المنحوتات ، والاقنعة الافريقية ، والجنوع المنحوتة من (جزر البالو) ، والاشكال العبادية من ارخبيل (بسمارك) ، مصادرا من الالهام ، ولم يأخذ (نولده) و (بستشتاين) في الواقع (المتاحف) ككلمة أخيرة عن ثقافة الاقوام الاصلية بل سافرا بأنفسهما الى (البحار الجنوبية) مركزين استجاباتهم على ابداع (الانسان الطبيعي) الذي لم تحجب هذه التأثيرات الحضارية ابداعاته بعد. تجزأت حياة الفنان ما بين المدينة وبين الريف : صور شوارع ومحلات السيرك ، غلب الليل ، وتناوبت لوحات داخل الاستوديو ، مع لوحات لبحيرات الساكسون والشاطئ الألماني الشمالي ، التي أحبوا فيها قسوتها ، أحبوا العودة الى بحيرات (موريتزبرغ) في الصيف مع صديقاتهم ، من أجل دراسة النموذج العاري ، في [طبيعة مفتوحة] ، وقد حول (هيكيل) و (شميدت) مدينة الصيد الصغيرة (دانجاست) في خليج (جاد) الى مركز للفن التعبيري المبكر . ذهب (كريشنر) الى (فيهمارن) ثم رجع مرة تلو المرة ، رغم أن حبه للطبيعة ، اختلف اختلافا عظيما عن العبادة العاطفية لسكان المدينة ، أو عن افكار غنائية الطبيعة. لذا يصعب علينا في اغلب الاحيان أن نقرر فيما





وليم مورغنر

قائمة المواقع على مدينة ( غوتنغن ) وبون وكوينفبرغ فرايبورغ وهامبورغ وفلنسبرغ ماكديبرغ ... وهانوفر وكذلك ( براغ ) و ( سلودرن ) و ( كوبنهاغن ) و ( كريستيانا ) ولم توضع برلين على القائمة قبل عام ( ١٩١٢ ) واضيف الاسم ( ميونيخ ) في النهاية في عام ( ١٩١٣ ) .

مهما بدت هذه القائمة طويلة ، فيجب ان لا تعمي ابصارنا عن الحقيقة ، بأن الاعمال المعروضة استمرت بكونها اعمالا مثيرة للجدل ، وبان تقييدات قد وضعت على التأثير الاوسع للفن التعبيري ، ولفترة طويلة قادمة ، ونادرا ما عثر النقاد على كلمة ( اطراء ) يقولونها هذا اذا فرضنا بأنهم قد ابدوا أي اهتمام بجماعة فناني ( درسون ) الصغيرة ، فردة الفعل المعادية كانت عبارة عن مقاومة مشاكسة ، أو عن اغلاق لبعض المعارض قبل أن تفتح .

واذا نظرنا الى الاعمال ، التي انتجت ما بين عام ( ١٩٠٧ ) وعام ( ١٩١٠ ) ، ونحن واضعين في ذهننا تقويم ( كريشتر ) الخاطيء اللاحق ، والذي تم تصحيحه من فترة قديمة من قبل خبراء بحاثه ، فباستطاعتنا ان نرى الاسس العامة للتصوير ( الجسر ) في كل اعمال هذه المرحلة ، رغم بعض الانحرافات المعينة الناجمة عن سرورهم ، بالتجريب ، والبحث الدائم ، عن افكار جديدة ، عززت ( القيمة الحسية ) للون ، ابداعات

اذا كان الشكل الانساني هو الموضوع المفضل لسنوات ( درسدن ) أم المنظر الطبيعي ، فالقوى الحافزة الاولى هي قوى مشتركة بين الموضوعين الاثنين ، كانت قطيعتهم مع التراث قطيعة واضحة ، وحلت محل مفاهيم ( القبح والجمال ) الموروثة مفهوم جديد عن الواقع ، فقد تم التعرف على ( الايروس ) ، وعلى الهوى الطافح بالشباب باعتبارها دوافعا طبيعية خلاقة والتي اذا قدرت لذاتها ولقواتها الطبيعية ، بغض النظر عن تطبيقاتها في الفن ، فانها ستستطيع ان تساعد في تحرير الانسان .

يسهل على المرء ملاحقة التطورات التي حدثت بعد عام ( ١٩٠٧ ) فقد أقيم عام ( ١٩١٠ ) أكثر من ثلاثين معرضا لحلقة ( الجسر ) ضمت أعمالا تصويرية وأعمالا غرافيكية جنباً الى جنب ... وكانت قد ابتدأت مجموعته في ذات الوقت أيضا ، لم يشترك في هذل المعارض أي من الغرباء ، ما عدا ( كونوايميه ) وكانت قائمة أماكن المعارض قائمة طويلة ، ومن بين أوائلها متحف ( فولكفانغ ) الذي أشيد في ( هاغن ) عام ( ١٩٢٠ ) من قبل ( ك.ي. اوستاس ) ورغم أن الهدف من تشييده هو أن يقيم الفن الفرنسي المعاصر سرعان ما اتجه بأنظاره نحو الوضع الألماني الحديث ، كتب ( نولده ) في أوراق ذكرياته بأن المتحف قد بدا لهم كعلامة سماوية في ( ألمانيا الغربية ) ، ونعثر في



هذه المرحلة القصيرة ، رغم القوة الاولى الخالصة لهذه الابداعات ، والتي يعتمد تأثيرها بشكل رئيس على حيوية التطبيق فانها غالبا ما انتهت بفجاجة صاخبة ، ورغم ان طاقة التقنية تحجب في بعض الاحيان البنية والتكوين فان السمات المميزة لاتزال بارزة : ان قوة ( شميدت روتلوف ) الخشنة ذو الطبيعة المتصلبة التي تروع وتسحر في ذات الوقت وجراة ( هيكل ) التي تجمع ما بين التنميق والحساسية وموهبة ( كيرشنر ) الزخرفية والقلقة والتي تكشف اول ما تكشف عن التوترات النفسية كان ( بستشتاين ) هو اول من نجح مع الجمهور ، فقد سافر من عام ( ١٩٠٧ ) حتى عام ( ١٩٠٨ ) الى باريس وايطاليا بمنحة اكاديمية وهناك راي الوحشية مباشرة امام عينيه وانتصر على ( كيس فان دونجن ) كعضو ، ان اسلوبه في التصوير الاكثر استرضاء والذي يعطي الافضلية للدرجات المتناغمة للون ومسرته بالتأثيرات التزيينية للشكل قد ادهشت معاصريه كونها مختلفة جدا عن عنف وخشونة المصورين الاخرين ، لقد اعتبر شخصية رائدة للتعبيرية سنينا عديدة وهذا يفسر جزئيا كونه المصور الاول الذي كسر طوق الحلقة وذهب باتجاه برلين عام ( ١٩٠٨ ) ، لقد كانت شقته تتحول ( في اغلب الاوقات ) الى منزل الفنانين الاخرين اثناء رحلاتهم الى العاصمة حيث كان ينمو نشاط فكري صاخب لا يشبه ابدا المناخ المسالم لمدينة ( درسدن ) حيث كانوا يقيمون ، لقد كانت قوة الجذب لهذا المركز قوية ولم تكن المسالة سوى مسالة وقت قبل ان تنتقل حلقة ( الجسر ) الى هناك .

في عام ( ١٩١٠ ) ، واتحت لواء ( بستشتاين ) تم تأسيس ( الانفعال الحديد ) في برلين ، وانضمت اليه جماعة ( الجسر ) بكليتها ، وانضم ايضا ( اوتو مولر ) ( ١٨٧٤ - ١٩٣٠ ) في العام ذاته ، وانتقل كيرشنر في عام ( ١٩١١ ) الى برلين ، واسس مع ( بستشتاين ) معهدا ( لتدريس الحديث في التصوير ) ، وتبعهم بعد اسابيع لاحقة ( شميت روتلوف ) و ( هيكل ) ، واخذوا محترف ( مولر ستيجلز ) ، له تتوسع حركة ( الجسر ) بوصول ( مولر ) فقط ، بل وبوصول ( بوهوميل كوبستا ) من ( براغ ) .

الم يعن التحرك مجرد تغيير في الاقامة فقط ، بل وضع المرحلة باعتبارها ( المرحلة الناضجة للحركة التعبيرية ) التي سرعان ما نالت شهرة واسعة وبسرعة مدهشة من خلال احتكاكها بالمراكز الطليعية في ( برلين ) ، ومن خلال تجاربها في العاصمة ، وبدأت الآن المشاكل ذات المحتوى الاجتماعي النقدي ، ومواضيع الوجود المدني ، تأتي الى المقدمة ، وبالمقابل

ظهر تصوير المنظر الطبيعي ، باعتباره التزاما شخصيا للفنان ظهورا اكثر حدة من قبل .

كان المناخ الفكري لطليعة ( برلين ) ، في ذلك الوقت ، قد تأثر بقوة بالتعبيرية الادبية ، والتي اثرت في السابق بشكل متقطع فقط على مصوري حركة ( الجسر ) ، والتقى ( الحديثون ) في نوادي وحلقات مختلفة ، وهنا في برلين عام ( ١٩١٠ ) كان ( هيروارث فالدن ) قد اسس صحيفة ( العاصفة ) ، التي اصبحت الناطق الرسمي باسم الحركة ( الشابة ) ، واصبحت مركز اهتمام الفن الاوروبي المعاصر ، وعندما أسس في عام ( ١٩١٢ ) مسالته الشهيرة التي كانت تعرض فيها اشهر الشخصيات الرائدة لتلك المرحلة ، وهنا كان يمكن العثور على مصوري ( الجسر ) و ( الفارس الازرق ) وكذلك المصورين التكعيبيين المستقلين و ( المتوحدين ) . ظن العدد الاول من صحيفة ( فرانز فمفر ) ( الفعل ) التي جمعت الحلقات الادبية المعادية للبرجوازية معا ، وكانت صحيفة سياسية على نحو معلن ، وسرعان ما فتحت ابوابها للفنون الغرافيكية ايضا ، اما جماعة Pathetiker التي يرى نسيانها على نحو غير عادل ، والتي يعكس اسمها افكار جماعتها ووضعت ( لودفيغ ميدنه ) و ( ريتشارد جانتور ) و ( جاكوب ستاينهات ) فقد رأت النور في عام ( ١٩١٢ ) و مصوروون آخرون مثل ( فيننفر ) و ( بيكمان ) كانوا يعيشون في العاصمة ايضا في ذلك الوقت رغم انه لم يكن لهم صلة مباشرة بالتعبيرية .

اصبحت ( التعبيرية ) في ذلك الوقت شعارا ( للفنانين الحديثين ) وبدأت تحصل على اهتمام جماهيري بالتدريج ، وبدأ الناس يشيرون اليها ، عندما يذكرون الفن الحديث ، ووصف ( كورنث ) ، التي كانت لوحاته في الهواء الطلق ، القوية والمنفتحة ، بكل وضوح على النزعات التعبيرية ، التكعيبين بانهم رجال فرنسيين اصحاب آخر النزعات الحديثة ، الذين قد عرفوا بالتعبيرين [ .

اصبحت اعمال فنان ( الجسر ) تحت تأثير ( برلين ) اكثر تجديدا جدا عما كانت عليه من قبل ، وغدت اعمالهم تعتمد على الشيء الخاضع للتجريب وليس على الظاهرة الطبيعية ، الحياة المحمومة غير الطبيعية للمدينة الكبيرة ، والانحلال والمرض والازمات الاجتماعية والطيف المتماوج للوجود الانساني في العاصمة بجوها الكئيب والبراق ، وقد الهم الفنانين بمواضيع قوية برمزيتها تعكس الوضعية الوجودية التي كانت قائمة فترة قصيرة قبل اندلاع الحرب العالمية الاولى ، وقد عبرت هذه الاعمال عن السحر والرعب والخوف وعن الاستلاب في وقت واحد ، وقد وصف ( نولده ) الحانات الليلية ومحيطها بالمكان حيث



الأشخاص بارديتهم الغريبة وسحنهم الملوثة بالشحار ،  
والى جانبهم النساء بالبستهن الانيقة مثل الملكات [   
الم تحاول لوحة ( فان كوغ ) عن المقهى الليلي في ( آرل )  
ان تقول بان [ المقهى هي المكان الذي يمكن للإنسان ان  
يتحول فيه الى الجنون ويرتكب جريمة ] ؟ ! .

المشاهد الليلية ، العاهرات ، وزبائنهن ، مشاهد  
المواخير ، كل ذلك يؤكد على سلوك الفنانين المعادي  
للبرجوازية ، ولكن يجب ان لا يفهم من ذلك بانه  
( نقدا ) لطريقة الحياة المدنية ، ومعظم الاوصاف التي  
اطلقت على اللقائات غير المتوقعة ، التي حدثت بين  
الفنانين كانت اوصافا خالية من العاطفية ، ولم يحرك  
هؤلاء الفنانين ( الشفقة التعبيرية ) التي تقبل الفتاة  
باعتبارها ( الضحية ) وبالتالي ( بطلية الاخلاق  
الحقيقية ) ، الفتيات في هذه اللوحات عبارة عن حقائق  
الحياة مدينة في كبيرة ، حيث يتم الكشف ... فيها  
عن غموض ( طبيعة الوجود ) وما لهذه الطبيعة من  
ازدواجية في الوجه ، ويتم الشف عن ( القنارة ) خلف  
الواجهة المتكبرة ، التي اكتشف فيها الفنانون اوائل  
الصدوع .

إن العدد الهائل من مشاهد الشارع ، وصور اماكن  
السيرك وعروض العلب الليلية ، وتمثيل المرحلة  
بمواضيع ، تنأى خطوة عن الواقع البرجوازي ،  
وتعاطف الفنانين مع حواشي الحميم ( المدني ) بكل ذلك  
يرز بتصادها ، ومع بقاء فكرة الحياة الطبيعية التي  
تطورت في ( درسدن ) .

إن المواجهة ما بين الواقع ، وبين الموضوع الريفي  
الرعوي ، ما بين المخاطرة وبين الامن ، ما بين الحميم  
وبين الديو نوزيسي ، قد أصبحت الآن أكثر فجاجة  
مما كانت عليه في اي وقت آخر ، وفي مواضيع كهذه  
بزغت ( فردية المصورين ) بكل ما يمكن لها من خصوصية  
في الوضوح ، فقد تالق ( المنظر الطبيعي ) عند ( هيكيل )  
بجو قوي ، ولكن من النوع الهاديء ، ذلك الهدوء  
الذي ينطوي ، في بعض الاحيان ، على مفارقة تاريخية  
صريحة ، اما لوحات العرايا البدائية التي رسمها  
( روتلوف ) ، جنباً الى جنب مع مناظره الطبيعية  
التجريدية ، والغنية باللون ، فهي تحتل لنفسها مكانا  
خاصا ، لقد قام بالتنازلات الاقل في مواجهة الضغوطات  
المدنية ، ان دراسات ( كيرشنر ) النفسية في موضوع  
( تدمير الذات ) قد استسلمت في بعض الاحيان - في  
لوحات البلطيق على الخصوص - الى توازن كلاسيكي  
حقيقي ، حتى اثناء بروز شخصيات انسانية في  
مواضيعه .

ولم تعد النشاطات المشتركة والاسفار في هذه  
المرحلة من النضج الفني ، ضمانات للنجاح ( فالجسر )  
كجمعية فنية كانت على مشارف النهاية ، ولم تعد

الفردية المميزة لمختلف الفنانين تتضمن اي تنافس  
أساسي ولكنها عنت بالفعل بأن النظريات المتنوعة كانت  
نظريات متضاربة مما اقتضى الحاجة لوجود مميزات  
أكثر حدة من السابق ، لهذا لم يكن أمرا مثيرا للدهشة ،  
أن أكثر الاعضاء سلبية قد صدته هذه الملاحظة المتسمة  
بالدقة ، إن هذا لإعلامكم بأن الموقعون أدناه قد عزموا  
على حل جماعة الفنانين ( الجسر ) كمنظمة ، التوقيع  
( كونو إليميه ) - ( ايريك هيكيل ) - ( ي.ل. كيرشنر )  
( اوتو مولر ) - ( شميدت روتلوف ) .

كان اسم ( بشستاين ) قد اختفى الآن فقد طرد  
في عام ( ١٩١٢ ) عندما شارك في المعرض الصيفي لجماعة  
( الانفعال برلين ) القديمة وأعتبر عمله ههنا إنتهاكا  
لموافقته بالأ يعرضوا إلا فيما بينهم . ومع ذلك وحتى  
بعد انحلال ( الجسر ) في عام ( ١٩١٣ ) شارك الفنانون  
الآخريين في المعرض الصيفي ، وهو حادث مثير للدهشة  
عندما يتذكر المرء المنافسة القديمة بين ( الفنانين  
الشباب ) والفنانين الذين كانوا قد رسخوا مكانتهم  
الفنية ، لانت العداءات ، ولم يعد تجاهل ( الجسر ) ،  
كانجاز فني ممكنا بعد الآن . اما مؤسسة  
( الانفعال الحر ) ، التي تمت في خريف ( ١٩١٣ ) لم  
يعد لتصورها في المستقبل اية أهمية تذكر ، رغم ان  
كل الاعضاء السابقين لجماعة ( الجسر ) قد انضموا  
إليها .

إن ترك الفنانين لمنظمتهم ، لم يعن قطيعة نهائية ،  
عن الفنانين الآخرين ، الذين استمروا اصدقاء لهم ،  
فقط ( كيرشنر ) هو الذي قطع كل علاقاته بعد ان  
انتقل الى ( سويسرا ) في عام ( ١٩١١ ) ، اما الانقطاع  
المختلف في نوعيته والذي كان له تأثيرا قويا فهو اندلاع  
( الحرب العالمية الاولى ) التي وضعت نهاية للتجليقات  
( الفنية ) للخيال . وشتتت المصورين في كل الارحاء ،  
اما هؤلاء الذين عادوا الى برلين في عام ( ١٩١٨ ) فقد  
واجهوا موقفا متغيرا وسنعود اليهم فيما بعد .

#### الفرب الألماني :

ظهر في حوالي عام ( ١٩١٠ ) مركز فني فائق  
النشاط ، في غرب ألمانيا ، إضافة الى ( برلين ) و  
( ميونيخ ) ، وقد تميز هذا المراكز ليس بسبب حضور  
فنانين ذوي مكانة أوروبية بقدر ما برز بسبب دوره  
كمراكز نشاط وملتقى للتأثيرات الفرنسية أولا بأول ،  
ميزت العديد من مدن اقليم ( الراين ) واقليم ( الروور )  
أنفسها ، بسياسة ثقافية نشيطة تهتم بشكل رئيسي  
بتعزيز المجال الكامل للفن المعاصر ، بقدر ما كانت  
( هاغن ) بمتحفها ( فولغانغ ) كذلك ( دسلدورف )  
وإيسن و ( بارمن أيلبرفيلد ) و ( كريفيلد ) لازالت  
تعتبر حتى وقتنا الحاضر اماكنا رئيسة رائدة ، إن  
معارض ( الساندربون ) في ( ديسلدورف ) و ( كولون )





واسيكي كاندينسكي

أوما قدمته ( غوز براوش ) من دعم مبكر لنولدة ، والتعبيريون الألمان في ( إيسن ) والنشاطات الجماعية لجمعية ( بارمن ) الفنية كل ذلك يشكل مرحلة هامة من مراحل تاريخ الفن الأوروبي الجديدة .

إن المعرض الأول ( لسوندر بوند ) في عام ( ١٩١٠ ) عرض صورة معبرة جدا للمرحلة التي كانت قد وصلت اليها التطورات ، أما الفنانون ( التعبيريون الألمان ) الذين ظلوا تحت هذا اللقب والذي يصيب على المرء إغفال نكتهم المحلية ، فقد جرى النظر الى أعمالهم وجرى محاكمتها على خفيلة من فن التصوير الفرنسي ، وتم الاستشهاد بأقوال شخصيات يحسب حسابها ( كفان غوغ ) و ( ماتيس ) و ( براك ) ، أما المشهد في ( ميونيخ ) المحيط ( بكاندينسكي ) و ( جاوالنسكي ) ، فقد تم اعتباره على طرف مواز لجماعة ( الألمان الأكثر شبابا ) ، أي ( كيرشنر ) و ( شميدت روتلوف ) و ( هانسن بورمان ) و ( كارل هوفر ) ، مثل ( سينيكا ) و ( آدموند كراوس ) و ( كريستان رولفس ) . ( انطباعية طبيعية ) اعترف بحق بما فيها من ( تحول ) أو بالأحرى بصلتها الروحية الداخلية ( بتلونية ) كاندينسكي .

وأظهر الغرب الألماني نفسه أكثر تضلعا في الفن المعاصر في المعرض الثاني لـ ( سوندر بوند ) الذي اقيم في ( كولونيا ) عام ( ١٩١٢ ) . وكان هذا المعرض هو [ المسح الشامل الأول لتطورات الفن المعاصر وكان

سباقا عاما كاملا لمعرض ( صالون الخريف الألماني الأول ) الذي اقامه ( هيروارث قالدن ) في ( برلين ) ولم يكن يقل شهرة عنه ، وكان الهدف من المعرض هو تقديم الجيل الشاب وعرض تطوره واصل فنهم . وكان الجمهور العام لا يزال يعرف ( آباء الفن الحديث ) معرفة ضئيلة وحيث خصصت لهم قاعات عرض خاصة بأعمالهم ، وكان من بينهم ( فان غوغ ) و ( غوغان ) و ( سيزان ) و ( مونش ) وكان ( الفريكو ) ايضا ، وتحلق حولهم المصورون والنحاتون الشباب ، الذين لم تعد تعرض أعمالهم في ( برلين ) ، في السنة اللاحقة مثل ( ويلم ليمبروك ) و ( ارنست بارلاخ ) و ( جورج مين ) وفنانو ( الجسر ) والفنانون الشماليون ( نولده ) و ( رولف ) والسويسري ( هودلر ) و ( بيكاسو ) ، والفرنسيون ( أندريه دوران ) و ( مورييس دوفلامنك ) منوهين بأسماء الفنانين الأكثر أهمية فقط . لقد كشف هذا النشاط المرموق عن الطابع الذهني المنفتح وعن مفهوم ( عالمية ) اقليم كان ينال أهمية أكثر فاكتر من خلال حركة التصنيع والذي لم تقتصر صلاته الدولية على التجارة والصناعة فقط ، وكان من الطبيعي ان هؤلاء الفنانين الذين استقروا هنا قد استفادوا ايضا من التبادلات الفكرية الفنية ، ولكن تصنيفهم كتعبيريين يمكن ان يناقض الحقائق ، إن فكرة ( التعبيرية - الراينية ) التقليدية التي تضم فنانين مثل





اميل نولده



اميل نولده

من اللون ومستقلة عن المضمون لم يحافظ آخر في ذلك الوقت على مثل هذا الاستقلال عن الروح التعبيرية مثلما فعل (ماك) الذي اتسم منه في الواقع ، برفضه ان يكون ( تعبيريا ) وينطبق الحال على تصوير ( كاميندونغ ) ، رغم ان الاخير قد افتقد ( العظمة الفنية ) الي كانت لـ ( ماك ) ، وبقي اكثر اعتمادا واكثر قربا من التوضيحية والرمزية ، ومع ذلك فان الجانب الانساني والاشبه بالحلم احيانا ، قد ورث عصره إنسجاما لا يمكن تجاهله .

أما الوضع في ( وستفاليا ) منذ كان مختلفا فالطبيعة الدينية اللا مبالية ( الباردة ) والانطوائية للمنظر الطبيعي ، كانت مهتية على نحو أفضل لتحدي ( التعبيرية ) ، لقد كان هناك رغبة كامنة للاستجابة للبائع الصادر من الشمال الالماني ، ويعتبر فن تصوير ( كريستيان رولف ) الذي صنف وستفاليا على نحو خاطيء تأييدا أكثر منه حافزا ، وكان للمؤثرات المعاصرة القوية أيضا تأثيرها مباشرة على أمثالهم مورغنر ( ١٨٩١ - ١٩١٧ ) أكثر الشخصيات بروزا ، وكان عضوا للجيل الذي ولد بعد عام ( ١٨٩٠ ) ودرس الفن مع جورج تايرت ( في ( فورسفيد ) ومنفتحا كلية للانطباعات التي تركها عليه معرض ( سوندربروند ) عندما كان في السن الواحدة والعشرين . إن الألوان المتألقة تتردد ما بين ( التعبيرية ) وبين

[ أوغست ماك ] ( ١٨٨٧ - ١٩١٤ ) أو [ هزيخ كومبندونج ] ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) لا تعبر عن جوهر فنههم ، لانه العنصر الفرنسي اللافت للنظر في فن ( ماك ) على نحو خاص هو الذي يمنح الحيوية والبريق لالوانه ، ان ما في تكويناته من حساسية وجذل ، تضع هذا الفنان الوستفالي الذي تأثر بمنطقة الراين وهو مكان أكثر قربا من ميونيخ وباريس ، من حركة ( الجسر ) ، وهذا الاستقلال هو بالذات الذي تحكم بموقفه من مصوري ( الفارس الازرق ) الذين كانوا اصدقاء شخصيين له ، فسرعان ما عبر عن ذلك برفض حاسم لأقوالهم الفنية ومقولاتهم النظرية ، وبامكان المرء ان يشعر بهذه المسافة الداخلية من التحذير الذي وجهه لصديق ( فرانز مارك ) ضد ( التفكير المفرط بالذهني ) ، إن الالم العاطفي القلق وتجزئة الشكل في العمل الفني الذي سببته ( العاطفة التعبيرية ) ، والبحث عن علاقات كونية ، وتأثير التصوف - الروسي ، والرمزية في عمل ( فرانز مارك ) ، وكل ذلك قد بدى ( ماك ) ، بأنه مغفلا الغرض الحقيقي للفن أي الشاعرية البصرية والهدف الحق للتصوير ، إن شعاره : [ بالنسبة لي : العمل يعني الجبور في الطبيعة ] بالاضافة الى الافكار ( الاورفية ) أي تكعيبية ( روبرت دولونيه ) ، الوارفة بالالوان تشير الى الهدف الذي وضعه لنفسه ، والذي يكمن في مجال ( اللون ) وفي ( الصورة المتطهرة ) بشاعرية للعالم ، كل ذلك يجري تنظيمه وفقا لنماذج تحتذى



( الرمزية ) وأشكاله الدوامية ما بين الزخرف وبين العاطفة ، وطبعه الاحتياجي ، والنشوي في بعض الأحيان ، هو سمة مميزة لنتاج فني يعكس عمل الجيل الأول من التعبيرين هكذا كانت في ذلك الوقت تأثيرات عشر سنوات من الفروق في العمر .

ولم تسهم التعبيرية ( الوستفالية ) بشيء حاسم لاهداف الحركة ، وخاصة أن ( مورغنر ) الذي قتل في الحرب العالمية الأولى في سن ( السادسة والعشرين ) لم يستطع أن يصل إلى نضجه الكامل ، ومع ذلك عرض فيه وفن القريبين منه ، رغبة تلقائية في المساعدة على تعزيز تلك الرغبة في التعبير التي ميزت عمل الجيل الأول . ولم يفتقد عملهم الكثافة أيضا ، بل كان هناك أصرارا على العنصر المثير للحزن والعاطفة وعلى نحو أكثر اتقادا من المرحلة الأولى لحركة ( الجسر ) ، وقام على قاعدة من تناغمات اللون والتي يمكن أن تأثيرها قد انتقل اليهم عن طريق تعبيرية ( الجسر ) ورمزية ( الفارس الأزرق ) وفي الرغبة التي عبر عنها (مورغنر) : - [ أريد الآن أن أرى الله الذي صنع العالم ، أن أرى القوة التي تقلب الأرض فتأتي بالكائنات حية على خط الخلق مستخدمة في اللون ... أريد أن أحول الوجود إلى سيمفونية من اللون والشكل ، أريد أن أحوله إلى وتر حي ] .

### الفارس الأزرق :

بينما كان يعزى تطور فن حلقة ( الفارس الأزرق ) في السابق ومعها تطور الفن الجديد في ( ميونيخ ) إلى التعبيرية ، نستطيع أن نرى اليوم كم كانت مختلفة في أصولها وفي أهدافها ، لقد كان فن هذه الحلقة في جوهره تعبيريا بدون ريب ، ولكنه لم يكن تعبيريا بمنحى التطورات الألمانية الشمالية والمركزية ، ومع ذلك فإن أسهام ( ميونيخ ) منذ تلك المرحلة كانت أسهاما حازما للدرجة التي يستحيل بدونها تحديد مفهوم دقيق للتعبيرية .

نعثر في ( جنوب ألمانيا ) على ( اتجاهات فنية معاصرة ) ، لطرق التعبير الموجودة في الشمال ، وفي الوسط الألماني ، وقد تضمنت هذه الاتجاهات استبصارات ذاتية ، وخيالية في أشكال الوجود ، يتطلب التعبير عنها ... البحث عن رموز جديدة ، وانسجيمات ... موسيقية ولونية ، ونظرة وجودية احتاجت رموزا من أجل ترجمتها ، وميل نحو ذاتية صوفية بنكهة ( شرقية ) من حيث التصميم ، وعند هذه النقطة نستطيع استعمال فكرة كاندينسكي (الذهني في الفن ) كحجة لرفض ذلك العالم الموضوعي الذي تشبثت به الاتجاهات التعبيرية الألمانية الشمالية والمركزية ، وكذلك فن ( روسيا الجديد ) الذي اثر ليس على ( كاندينسكي ) ، بل وعلى المرحلة المبكرة ،

ولكن الساحة الفرنسية بما فيها التكعبية ( ديبلونية ) الأورفيه وهي التي كان لها التأثير الأعظم على معلمي الفن الكبار في الاقليم الجنوبي الألماني ، وما تم قبوله في الشمال كفرصة لإغناء معجم الشكل وكباعت للإتقاء بكثافة اللون ، غدا في ( ميونيخ ) القاعدة لتلك المحاولة المثمرة ، والتي كان من نتائجها ، حصول فن هذا الاقليم على سماته التي لا يمكن الخطأ بها ، لقد اتصف هذا الفن بالاعتيادية وبالانفتاح الفكري الامر الذي كان غريبا للتعبيرية المنكفئين باتجاه ( الذات ) والمنكبين على مشاكلهم الخاصة ، والتي أصبحت معارضة لهم ، حتى المقارنة ما بين ( بول كليه ) و ( اميل نولده ) كان كافيا لكي تفصح عن الفروق في مواقفهم الفنية ، ومع ذلك وبالإضافة الى الفروقات الواضحة علينا أن لا نفعل تلك السمات المشتركة التي تربط بين الإثنين كفنانيين معاصرين .

عرض البروفسور الشاب ( وليم وورنغر ) عام ( ١٩٠٨ ) في كتابه ( التجريد والتعاطف الفني ) ، رايه بأنه يمكن للفن أن يستلهم ( التجريدي ) أيضا ، وبأنه ليس مرتبطا بالضرورة بظواهر ( العالم الموضوعي ) إن القاعدة التي قامت عليها وجهة نظره الجريئة بالنسبة لزمته [ هي أن ( العمل الفني ) ككائن عضوي مستقل ، يقف على قدم المساواة مع الطبيعة ، وفي أعماق اعماق وجوده ، لا صلة له بالطبيعة ] ... ولقيت مثل هذه الفكرة ترحيبا حماسيا في ( ميونيخ ) ، كالذي لقيه الرؤى الحفازة للعلم ، والتي اشار اليها الفنانون مرة تلو المرة ، فقد تجرأ ( فرانز مارك ) تحت تأثير نظرية الكمية المتسلسلة للزمان والمكان عند ( اينشتاين ) ونظرية ( بلانك ) الذرية ، أن يتكهن بأن [ من المستقبل سيكون عبارة عن قناعاتنا العلمية التي ستتخذ شكلا إنشائيا ] وإن ما هو تحت الجدل هنا ليس ( الموقف الوجودي ) للفرد الذي كان الشمال يجادل فيه ، بل علاقة الإنسانية الوجودية ... بالكون ، وكان ( الانشاء الداخلي الصوفي للعالم الصورة ) وهي ( المشكلة العظمى التي تواجه جيلنا الحاضر ) .

ان ننظر الآن الى ( الشخصيات الفنية ) التي لم لم تصنع نزعات عصرها نظريا فقط ، بل وجسديتها أيضا في أعمالها ، ويجب علينا في هذه الحال أن نضم الى هذه الشخصيات ( فاسيلي كاندينسكي ) ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) ، والألماني فرانز مارك ( ١٨٨٠ - ١٩١٦ ) الممهدون والسباقون لفن ( الفارس الأزرق ) .

يقف ( كاندينسكي ) على رأس هذا التطور ، فقد أسس في عام ( ١٩٠١ ) المدرسة الفنية والجماعة التي أطلق عليها اسم ( Phalanx ) في ( ميونيخ ) ، والتي استمرت حتى عام ( ١٩٠٤ ) ، وقد قام بسفريات منتظمة الى ( باريس ) منذ عام ( ١٩٠٢ ) ، بهدف



أن يكون على صلة قريبة بالتطورات التي كانت تحدث في ( فرانس ) ، وقد عرضت أعماله الباكورة مجالا كاملا من التطورات ، إنطلاقا من تأثير الفن الجديد الروسي ، مرويا ( بالانطباعية الفرنسية ) المتأخرة ووصولا للوحشية ، لقد رغب ( كاندينسكي ) لجماعته ( الفلانكس ) ، أن تكون نقطة جمع القوى للفن الطليمي الاوروبي ، ومن أجل هذا الفرض نظم ( كاندينسكي ) العديد من المعارض المرموقة ، والتي لم يحمل أي منها وزنا حقيقيا قبل عام ( ١٩٠٩ ) ، وهو العام الذي تم فيه تأسيس ( اتحاد الفنانين الجديد ) ، الذي كان ( كاندينسكي ) رئيسا له .

وقد لمت أسماء بارزة بين الاعضاء مثل : ( الكسي كوبلنسكي ) و ( أدولف إربسلو ) ، و ( جابريل مونتر ) - تلميذ كاندينسكي منذ عام ( ١٩٠٢ ) - و ( الفرد كوبان ) ، إلى جانب الانطباعي الألماني الجديد ( باول باوم ) ، و ( كارل هوفر ) و ( فالديمر فون بشتجيف ) و ( موسي كوغان ) ، وقد عرضت حلقتهم أفكارا جريئة كهذه الأفكار : [ **إننا ننطلق من فكرة أن الفنان ، بصرف النظر عن الانطباعات التي يتلقاها ، من العالم الخارجي ، ومن الطبيعة ، فهو يجمع على نحو متواصل خبرات في عالم داخلي ، إنه البحث عن أشكال فنية مجردة عن كل ما هو مزيف ، ومعبرة تعبيراً قويا عما هو أساسي فقط** ] ، أي بمعنى آخر [ **النضال لتحقيق تركيب ( طباق ) جديد فني** ] ، إنه هذا البحث الذي يبدو لنا موحدا عددا أكثر فاكثرا من الفنانين على أرضية فكرية واحدة .

وتظهر مثل هذه التصريحات عقلية ( كاندينسكي ) القلقة ، وربما كان هو الفنان الوحيد ، في ذلك الوقت ، القادر على رؤية النتائج الفنية مهما كانت هذه الرؤية مبهمة ، ولقد كانت وجهة النظر واجت مقاومة من أعضاء ( نقابة الفن الجديد ) ، فن مزيج من ( الرمزية ) و ( الفن الجديد ) وغنائية الطبيعة ، للذين رفضوا فكرة ( التجريد ) بكاملها ، وكان الداعم الوحيد ( لكاندينسكي ) هو الفنان ( فرانز مارك ) الذي كان لا يزال مصورا غير معروف ، والذي أقر بالطاقة الإبداعية المتفوقة لكاندينسكي ، و ( فرانز مارك ) بالذات كان منهمكا بأفكاره الخاصة ، التي لم يستطيع تجسيدها بعد في لوحاته فهو لا يزال متمسكا بتضمينات أفكار كاندينسكي التي يمكن لها أن تخصب فنه الخاص .

لقد لاحق الفنان الرايني ( من الراين ) ( أوغست ماك ) - صديق ( فرانز مارك ) - والذي تبادل معه الرسائل والأفكار ، والتطورات الجديدة ببعض من الشكوكية ، ولم يكن ( ماك ) نزاعا نحو التعبير ، وفنه الغني باللون والنغم والحيوية ، والمتأثر بفن ( ماتيس ) و ( ديبلونيه ) ، بقي مجازا لجمال خالص ، ومنظم ،

وخاليا من أي ( مؤثر ) من مؤثرات ( ميونيخ ) رغم التزام الفنان الشخصي بها ، لقد كان متفهما للدوجة التي جعلته يدرك المشكلة ، وما أوحى به في رسالة كتبها عام ( ١٩١٠ ) ، بأن ( وسائل التعبير أكبر كثيرا من الشيء الذي تود أن تقوله ) ، إنما هو وصف دقيق للهوة ما بين النظرية ، والتطبيق ، التي كان يجب اجتيازها في ذلك الحين .

وانكشف في عام ( ١٩١١ ) صدع ما بين المجددين وبين التقليديين في ( الاتحاد الجديد للفنانين ) وغادر على أثرها ( كاندينسكي ) والمصورون المقربون منه : ( فرانز مارك ) و ( جابريل مونتر ) ( الاتحاد ) ، ولحق بهم بعد فترة قصيرة الكسي فون جاولنسكي ( و ( ماريان فون ويرفكن ) الذين حاولوا مرة أخرى تسوية الخلافات فكان ذلك نهاية الاتحاد الذي سرعان ما حل نفسه بعد ذلك .

كان ( كاندينسكي ) في عام ( ١٩١٠ ) قد أنتج ( تكوينيه ) التجريدي الاول وهو عبارة عن عمل بالالوان المائية ، والذي كان لا يزال عبارة عن انطباعات عامة ، اختبارية ، تسجيلية ، والتي لم يكن الفنان قادرا على اعطائها شهادة ، حتى بضعة سنين لاحقة ، ومع ذلك فقد كانت اشارة وامثلة نحو الحل ، ولم يكن الهدف واضحا في ( ميونيخ ) فحسب ، وفي عام ( ١٩١١ ) أكمل ( ميخائيل لاريونوف ) عمله التجريدي الاول في موسكو ، وفي السنة التالية تبعه عمل ( ديبلونيه ) وعمل ( فرانز كوبكا ) ، وقف ( كاندينسكي ) في البدء ( وحيدا ) بين حلقة أصدقائه ، مع خطوته الجريئة ، لقد سار المصورون المحيطون ( بكاندينسكي ) على نحو مخالف لجماعة ( الجسر الفنية ) التي أنتجت الروح الجمالية ، والتي سادت فيها اعمالا متشابهة على نحو مذهل للدرجة التي يصعب فيها في بعض الاحيان التمييز بين عمل فنان وعمل فنان آخر ، كل بطريقة المنفصل من الآخر ، ولم يشارك الواحد منهم الآخر في وقت من الاوقات اكثر من وجهة نظر فكرية عامة ، ولم يكن بإمكان ( فرانز مارك ) عبور عتبة التجريد الا في السنوات الاخيرة من حياته ، أما ( الكسي فون جاولنسكي ) و ( باول كلي ) الذين انضموا اليهم فيما بعد ، ( أي الى كاندينسكي وفرانز مارك ) ، فكانوا لا يزالون يشعرون في البدء ، وان كان ذلك لاسباب مختلفة ، بالتزام راسخ بالواقع المرئي .

في عام ( ١٩١١ ) ووسط كل المصاعب التي مرت على ( اتحاد الفنانين الجديد ) ، بدأ ( فرانز مارك ) و ( فاسيلي كاندينسكي ) العمل على اصدار صحيفة أطلقوا عليها فيما بعد اسم ( الفارس الجديد ) وفي الواقع لم يكن هناك جماعة بهذا الاسم ، وبعبارة دقيقة لم تتضمن ( الفارس الجديد ) ، سوى محرريها الاثنين



( مارك ) و ( كاندينسكي ) ، أما الفنانين الآخرين الذين دعوا للمشاركة فلم يكونوا الى حد كبير أو قليل سوى متعاونين ، ساهموا في المعارض وفي النقاش ، أو شاركوا في المطبوعات التي تم التخطيط لها ، ومن بين هؤلاء ( أوغست ماك ) و ( باول كليه ) و ( الفرد كوبان ) و ( جبريل مونتر ) و ( ماريان فون ويرفكن ) وايضا ( الكسي فون جاولنسكي ) ، وكانوا جميعا مؤيدين وداعمين بدون كلل . ويجب ان ننضم الى صف هؤلاء المؤلف الموسيقي ( ارنولد شوبنرغ ) الذي اثار ظهوره الاول على المسرح اعجاب ( مارك ) للدرجة التي كتب فيها الى الى صديقة ( ماك ) قائلا : [ هل بإمكانك ان تتخيل موسيقى وقد تخلصت تماما من ميزان الانغام ( التنغيم ) ، لقد ذكرني ذلك دائما بتكوينات ( كاندينسكي ) العظيمة ، والتي لا تسمع هي ايضا لاي اثر من مفتاح لنغم لوني ، وبقع كاندينسكي الراقصة ، كلما اصفيت لهذه الموسيقى التي تترك كل ضربة نقمة تقول ماتود قوله لنفسها ( نوع من اللوحات البيضاء بين بقع اللون ) ] اشير الى اسم شوبنرغ ، كمؤلف موسيقى كمصور وشارك في المعرض المشترك الاول .

وظهرت ( الفارس الازرق ) عام ( ١٩١٢ ) وهي السنة ذاتها التي نشر فيها ( كاندينسكي ) ايضا كتابه الاساسي : ( الذهني في الفن ) ، والذي كان يعمل به منذ عام ( ١٩١٠ ) ، الفكرة الاساسية التي كانت لكلا الكتابين هو الوضع الفكري ، لعام ( ١٩١١ ) سنة الثورة الحاسمة ، ان ملفي النص من تعددية وشروحات ، يبدو مربكا ، فالمصورون والعلماء والموسيقيون والشعراء والنحاتون قد شاركوا في العمل كمؤلفين ، ووقف الفن المعاصر ، جنبا الى جنب مع الاعمال الكلاسيكية القديمة ، أو مع رسومات الاطفال ، أو مع اعمال البدائيين ، وقد بعث ( دانييل هنري ) ( كو هنفيلر ) بصور للوحات لبيكاسو ، ورفض ( ماتيس ) المساهمة ولكنه سمع ان يصور اعماله بالطريقة المرغوبة ، ان الطريقة التي وضعت فيها النصوص كمجموعات ، وكذلك الشروحات والرسوم الموضوعية ، حسب مواقف الفنانين سرعان ما تجعل المرء يشعر بوجهة النظرية الفكرية العامة ، التي قامت على فكرة ( العمل الفني الكلي ) ، وتوحد وجهة النظر هذه ما بين الموسيقى والفنون الغرافيكية من الصور الزجاجية البافلية الى فن الفولكلور الروسي - وتضع اعمال الاطفال مقابل الاقنعة ، والمنحوتات الافريقية ، والباسيفيكية ، وتربط الاعمال الكلاسيكية لشرق آسيا واليونان ومصر مع اعمال العصور الوسطى الالمانية .

ان الحيوية التي يولدها مثل هذا الجمع الفرده حتى بالنسبة للمشاهد الحالي توضع العزم الاستقلالي برفع علامات تحذير فكرية ، لمرحلة عانت في اعين



اميل نولده

ارنست لودفيغ كريشنر







## كارل سميث روتكوف

وان كان على نحو هامشي - الى ( تعبيري الفارس الازرق ) مؤلف مقالة ( صورتين ) . ( اما كاندينسكي فقد كتب الورقة الهامة التي بعنوان [ حول مسألة الشكل ] الضرورية لفهم تصويره ، ينبثق المجال الذي اتخذته نشاطاته من مقال ( وحل تصميم منصة المسرح ) الذي هو مقدمة لقطعة مسرحية ( الصوت الاصفر ) التي نشرها في ( الفارس الازرق ) كتب المؤلف الموسيقى والمصور ( توماس مون هارتمان ) الذي ولد في ( موسكو ) وهاجر فيما بعد الى أمريكا [ حول الفوضوية في الموسيقى ] من تمكين للمرء أن يشير الى رسم ( أودين فون بوس ) بمقالته ( وسائل التكوين عند ( روبرت دبلونية ) ، الى مساهمة ( دافيد برلجوك ) من وحشي روسيا ، والى الاقنعة التي كتبها ( ماك ) ودراسة ( ليونيد سبانييف ) وحل ( الكسندر سكريابن ) ( برويثوس ) ، والمقالة التي كتبها الفرنسي ( روجر ألارد ) ( خصائص الاحياء في التصوير ) ، ومقاطعا مأخوذة من ( ديلا كروا ) وزانوف انها سلسلة واسعة الاتفاق على نحو يفوق المعتاد بالنسبة لمطبوعات تلك المرحلة ] .

ان تأخذ المشاكل الموسيقية هذا المكان الكبير في ( المانك ) ، ولم يكن وفي حقيقة الامر محض صدفة ، فالصلات ما بين الموسيقى والفن الغرافيكي تناغمات اللون التي تبناها ( كاندينسكي ) في تصويره ، والتناظر

الجيل الجديد ، مما اطلق عليه مارك ( اللامبالاة العامة للناس بالاصول الفكرية ) اي احساس بالرسالة تكمن في كلمات ( مارك ) [ ولكنه لن يعيننا ابدا قول هذا ، ولن يعيننا ابدا التعبير عن افكارنا وعرض صورنا حتى يأتي اليوم الذي سنواجه فيه افكارنا في الطريق المكشوف ] .

من بين هذه الافكار التي دافع عنها ( كاندينسكي ) في ( الفارس الازرق ) هي فكرة قطبي ( التجريد العظيم ) و ( الواقعية العظيمة ) اللذان ساهما متحدين في هدف مشترك ، وبما ان الشكل - كما اعتقد كاندينسكي - هو التعبير الخارجي المحتوى الداخلي ، فان الفنان قد اشاح ببصره بعيدا عن العالم الخارجي للواقع الموضوعي وها هو الآن يقود حوارا مع العالم الداخلي ، الذي لا يحتاج لرموز الواقع المبنية بالطريقة التقليدية ، لم يعد الشكل ذاته هو الذي يعني الفنان بل بكلمات كاندينسكي [ رنينه الداخلي - حياته ] .

ان فكرة ( ضرورة داخلية قاهرة ) مستقلة عن ( التجريد ) وعن ( الواقعية ) والتي لها الاولوية في العمل الفني هي ( الموضوع الاساسي ) لكل الاسهامات .

ومن المفهوم الى حد كاف ان يسهم كلام المحررين بعدد من الاوراق ( فمارك ) كان مؤلف مقالة (الاصول الفكرية ) وهي عبارة عن تعليق وحل الموقف العام دعا به ( وحوش المانيا ) والذي اشار فيه للمرة الاولى ،



ما بين الاهتزازات النغمية ، وبين توافقات اللون ، على سبيل المثال - قد استحوذت على اذهان الموسيقيين والمصورين معا ، في ( بروميتيوس ) حاول ( سكريابين ) أن يعبر عن الموسيقى مصطلحات (الضوء الملون ) ، وأن يوزع بعض الاصوات البصرية للعلامات الموسيقية ، ( أما قطعة كاندينسكي ) المسرحية الجريئة ( الصوت الاصفر ) ، في هذا السياق أيضا عبارة عن تجربة في مجال التفاعل المتبادل للون ، وفن الايماء ( بانتوميم ) ، وجهاز الموسيقى في مزاج سرابي رومانتكي اساسي ، افكار كهذه الافكار تكمن خلف محاولات هامة ( الفارس الازرق ) ، من اجل [ وضع الخصائص الموسيقية لمعجمهم التصويري ] ومن اجل ( تطوير مذهب لعلم انسجام الالوان والاشكال ) يمكن استعماله على النحو ذاته ، كما في الموسيقى ، ان هذا الخلاص من طغيان الموضوع لم يعرض الطابع العاطفي لفن التصوير للخطر - والذي لم يكن في نية الالمان ولا في نية الروس التضحية به - بل حرره بالفعل من عبء المجاز وعبء المضمون . عند هذه النقطة اتخذت ( التعبيرية ) جرسا مختلفا عن الذي اتخذته في الشمال عندما يتحول من ( ميونيخ ) الى ( تعبيرية الجسر ) فان الاختلاف في وجهة النظر يبدو جليا بالحال ، كانت تعمل المدرستان معا على افتراض انه من الواجب على كل منهما أن تعثر على النقطة التي يلتقي عندها العالم الداخلي والعالم الخارجي ، وهو الجدار المشترك في الرومانتيكية الالمانية ، رغم ان كلا المدرستين قد جسدتا النظرية في صورهما على نحو مختلف ، اتخذ ( الشماليون ) المثابة الاساسية وليس الجمالية . فقد حاولوا ( أن يحطموا قشرة الواقع الخارجي الكاذب للوصول الى اللب الحقيقي للوجود ) بينما انطلق الفنانون في الجنوب على نحو أكثر دقة ( معالجين ) الصورة كرمز لتلك ( البنية الداخلية السبرانية ) التي تكلم عنها ( مارك ) وقد أثر ذلك في حقيقة الالوان أيضا ، فقد صور الشماليون بلون قوي ولكن بدرجة لون ضعيفة ، لانهم كانوا أقل اهتماما بالقيمة التصويرية البصرية من اهتمامهم بوظيفتها التعبيرية ، أما المصورون الذين ارتبطوا ( بالفارس الازرق ) فقد طوروا مزجة ألوان حساسة غنية بالقيم اللونية والتي تعتمد ( قوة السطوع ) فيها على نقاء طبقات درجة اللون ، متوافقة بذلك ، كما كنا قد رأينا منذ لحظات مع النغمات الموسيقية ، ان هذا لم يمنع ( فرانز مارك ) من اعطاء افكاره اشكالا رمزية على نحو متزايد ، الامر الذي ضاعف في خطورة أن تحمل هذه الاشكال شحنة عاطفية وهو أمر نبه ( ماك ) الى خطورته المرة تلو المرة ، اذ المشاكل التي اقلقت الاعمال الضعيفة هي المشاكل ذاتها في الاقليمين : ففي الشمال

( عمق مبالغ فيه من المعنى ) أو ( جيشان متفجريعوزة الانضباط ) والذي دمر ، في النهاية ، فعالية اللون ، والشكل ، أما في الجنوب فمبدئ ( جمالية مشحونة بالعاطفة ) يمكن لها أن تنحدر نحو ( المعسول ) أو نحو ( التزييني الخالص ) ، لذلك ليس من الصعب فهم المواقف التشكيلية العميقة التي اتخذها الشمال والجنوب كل منهما تجاه الآخر .

زار ( فرانز مارك ) بالتأكيد فناني ( الجسر ) في برلين ، وسحرته قوة بياناتهم الفنية وحيويتهم ، ولكن لم يتأت عن ذلك أي فهم عميق لوجهات نظرهم المختلفة ونفى ( كاندينسكي ) بكل صراحة عمل ( الجسر ) - وظهر له أن التزامهم المباشر واستجاباتهم العفوية ، المندفعة ، والحدة المتفجرة في التعبير عن الذات تفتقر الى تنفيذ أكبر ، تفتقر الذهني كي تجعله يرى فيها مساهمة حاسمة في تطور الفن المعاصر كما رآه هو ، لذلك رفض قبول أي نسخ مطبوعة عن التصوير التعبيري في ( المانك ) التي احتوت العديد من الصور الايضاحية لاعمال ( مانيس ) و ( سيزان ) و ( لوفر كيني ) هذه الاشياء يجب عرضها ، ولكن تخليدها في وثائق فننا الحالي - وهذا ما ينحو كتابنا نحوه - كأعمال حاسمة بطريقة أو أخرى ، أو كأعمال تصنع مرحلة ليس بالنسبة لذهني صوابا ، من اجل هذا السبب سأكون بالتأكيد معارضا لاي طباعة لنسخ كبيرة عن أعمالهم ..

لقد ربحت محاجة ( كاندينسكي ) الراي في تلك الفترة ، ولقد شارك ( التعبيريون ) فعلا في المعرض الفرافيكي ، ( للفارس الازرق ) ، ولكن النص الذي خطط له ماكس بستشاين بالاصل لم يقبل من اجل الطبع ، أما ( نولده ) و ( بشستين ) و ( هولر ) و ( هيكيل ) و ( كيرشنر ) ، فقد مثلوا بانفسهم بصور ايضاحية عن أعمالهم الفرافيكية .

يمثل الكتابان المنشوران ( الذهني في الفن ) و ( الفارس الازرق ) ، معلمان ، ومعالج تاريخ الفنانين الالمان الحديثين ) ، فقد اظهر للفنانين بانهم أحرار من طغيان التقليدي للموضوع ، بأن الفن اللاواقعي على علاقة وثيقة مع روح العصر ، وكل ما في هذين الكتابين فقد شجعهم على العثور على شكل لرؤيتهم للابداع المتسع بمثل أعلى وبعناصر مادية أيضا .

وبصرف النظر عن التطورات التي تم تحديدها بوضوح كبير في ( الفارس الازرق ) فان القطبان لمشهد الفن الاوروبي والتي حاولت ( ميونيخ ) الان أن تخلق فهما تركيبيا ، أو حاولت أن تبلورهما معا هما القطب التعبيري والقطب التكعبي ( وبدقة أكثر القطب الاورفي ) والذي نظر اليهما كلا الفنانين الالمان والفنانين الروس معا كنقاط انطلاق شرعية نحو تصوير المستقبل



تحت ( التعبير ) نستطيع ان نضم ( التعبيرية الالمانية ) التي امتدت من البدائي الى الرومانتيكي الكوني ، والتي بحثت من خلال تفحص متقد للواقع المرئي عن تعزيز الواقع ، الى مضاد تصويري للواقع . يتطابق عمل ( ماتيس ) و ( كاندينسكي ) معا مع هذا البحث فقد وحّد ( ماتيس ) الذات مع العالم في التركيب الذهني للصورة ، أما رموز ( كاندينسكي ) الجديدة بوجودها فقد وفقت بحدود العالم المرئي ، وقاربت الحد الفاصل ما بين وجود الانسان والنظام الكوني .

وبالكاد كان باستطاعة ( كاندينسكي ) ان ينقل اكتشافات على هذا النحو من الدقة والصقل بتقنيات ( تعبيرية ) اقل تطورا ومن هنا يصدر ارتياب ( كاندينسكي ) بالتعبيرية الالمانية الشمالية ، وعثرت عاطفانية ( فرانز مارك ) الشاملة لجميع اجزاء المانيا والتي كانت متجذرة في الرومانتيكية ، وكذلك تركيب ( كاندينسكي ) لانسجامات اللون في فن التصوير الاوربي الفرنسي المعاصر ، الالهام الذي احتاجته من اجل الصقل النظري والعمل لمصادر الشكل واللون ان النزعة الجمالية ( للفارس الازرق ) مع عناصر من البنائية والتعبيرية معا فقد تم توجيهها في الصورة كتظيم مستقل ، وكوحدة شكلية ، ان هذا يجعل الامر اكثر سهولة لفهم التأثير القوي الذي لفن ( ديبلونيه ) على الفنانين الذين كانوا على صلة ( بالفارس الازرق ) ، ان اكتشافه بان باستطاعة ( اللون ) بحد ذاته ان يستدعي ( الحركة ) و ( الايقاع ) بالطريقة ذاتها التي يستدعيها الشكل ، و ( الخط الخارجي ) للون قد قادته نحو ( التصوير التجريدي ) باللون الخالص والذي ( لم يعد يعني أي شيء كان ، بمصطلحات موضوعية ) ولكن يعني الكثير بمصطلحات المضمون والتعبير ، ان هذا التصوير ( التجريدي ) يمثل الايقاع بكيته الذي يحدد الوجود ويحدد المعالم والقادر على ان يشمل ويعبر عن انسجام الكل ، ان مثل هذا المفهوم من التصوير كتنسيق مزاجية خالصة للون وللضوء ، يجب ان ترافق بالافكار التأملية لفناني ( ميونيخ ) للوصول الى تركيب مقنع .

وكان على المعارض التي نظمها محروا ( الفارس الازرق ) ، ان تتطابق مع المبادئ النظرية ، من خلال العمل الفني ، فالمعرضان اللذان اقيما عام ( ١٩١١ ) وعام ( ١٩١٢ ) على سبيل المثال يجسدان الخصائص الاساسية للموقف المعاصر في تلك الفترة ، في الثامن عشر من شهر تشرين الثاني عام ( ١٩١١ ) ، عرضت حلقة من الاصدقاء كانت على صلة ( بالفارس الازرق ) بمرحلتها اللاحقة ، للمرة الاولى في صالة ( تانهاوزر ) وكان الغرض من المعرض ان يكون تظاهرة ، ولذلك

جرى افتتاحه في الوقت ذاته الذي كان يعرض فيه ( اتحاد الفنانين الجدد ) أعمال اعضاءه في قاعاته اخرى من الصالة .

كان ( كاندينسكي ) و ( مارك ) و ( ماك ) و ( مونتر ) قد مثلوا انفسهم بأعمال لهم في هذا المعرض ، وكان هناك مساهمون آخرون في هذا المعرض قبل الفنان الراينوي كوميندونغ والاخوة الروس ( بيرلحول ) و ( البرت بلوك ) ثم ( يوجين فونه كاهلر ) الذي توفي قبل الاوان و ( ارنولد شوينبرغ ) وفرنسيون هامون مثل ( هنري روسو ) و ( روبرت ديبلونيه ) . وكان تأثير ( كاندينسكي ) على المعرض جليا واضحا ، وكان الفينيقيان الفرنسيان على الخصوص يجسدان في عينيه زوج المتعارضات التي قد نوه عنها سابقا : ( التجريد العظيم ) و ( الواقع العظيم ) وهذه ثنائية اثار اليها ( كاندينسكي ) مرارا .

تحول المعرض حينئذ في ( المانيا ) فقد توقف في ( كولون ) عام ( ١٩١٢ ) حيث اثار على المشهد الرانيليندي الذي كان على صلات حميمة بميونخ من خلال ( ماك ) و ( كامبندونغ ) وفي ( برلين ) افتتح ( هيروارت فالدين ) صالته ( العاصفة ) مع المعرض عارضا رؤيته الفنية وبإضافة أعمال ( لبول كليشه ) و ( الكسي فون جاوانسكي ) و ( الفريد كويان ) ، زار المعرض مدينة ( بريمن ) و ( هاغن ) و ( فرانكفورت ) ايضا .

لم يكن المقصود من المعرض الذي اقيم عام ١٩١٢ ان يكون حدثا عفويا ، بل جرى الترتيب له بكل عناية فتحت عنوان ( اسود وابيض ) ، قصر المعرض نفسه على أعمال غرافيلية وأعمال طباعية وقبل أيضا أعمالا مائية ورسومات ، ( لقد اخذنا ) أنا و ( ماك ) كل ما بدى لنا صحيحا ، كل ما اختارناه بحرية بدون ان ( نربكنا أي آراء خاصة أو رغبات ) ، وشارك مدة أخرى فنانون من دول عديدة أخرى : من ( المانيا أعضاء الجسر ( الجسر ) - بدون ( شميدت روتلوف ) ، و ( الفارس الازرق ) بالذات كذلك انضم ( تابرت ) من ( فوربسفيد ) والفنان الفوستفالي ( موغنر ) و ( باول كلي ) الذي عرض سبعة عشر عملا تم انتاجها ما بين عامي ( ١٩١١ ) و ( ١٩١٤ ) ، وكذلك ( الفريد كوبان ) وكان الحضور الفرنسي حضورا كثيفا وكان متوقعا ، فقد كانت هناك أعمال ( جورج براك ) و ( روبرت ديبلونيه ) و ( روجر دي لا فريزني ) و ( أندريه ديران ) و ( بابلو بيكاسو ) و ( موريس دي فلامنك ) والتي عرضت صورة اجمالية لوضعية الامور التي كانت لا تزال في منتصف الطريق ما بين الوحشية والتكيفية ، أما ( سويسرا ) فقد مثلها ( هانس أرب ) و ( موريس ميلرز ) و ( فيلهم جيمي ) و ( اوسكار





## كريستن

لواتي ( ) ، أما ( رواسيا ) فقد أرسلت طليعيها ( ناتاليا جو نشاروفا ) و ( ميكائيل لاريونوف ) و ( كافير مالفيتش ) .

ان مسحا بهذا الاتساع وبهذا النوع ، لم يتكرر مرة ثانية في معارض لاحقة . لقد شارك على كل حال مصورو ( الفارس الازرق ) فعلا في المعرض الشهير ( العاصفة ) عام ( ١٩١٢ ) في ( كولون ) والذي جمع الجيل الفني الاوربي الشاب ، وفي العام ذاته عرض ( هيروارث فالدين ) في ( برلين ) أعمال ( كاندينسكي ) و ( جاوالنسكي ) و ( مارك ) و ( مونتر ) و ( بلوك ) والتي لم تكن قد عرضت في العاصفة .

نظمت صالة ( العاصفة ) في عام ( ١٩١٣ ) أول صالون خريف ألماني الى ( صالون الخريف الفرنسي ) ، حيث مثل ( فنانو ميونيخ ) مرة ثانية أنفسهم معا بأعمال لهم بموازرة التطورات العالمية ، وقد أظهر ( فالدين ) هذا المعرض كمعرض متجول في البلاد السكندنافية عام ( ١٩١٤ ) وعندئذ اندلعت الحرب ووضعت خاتمة للصراع المشترك حتى في ( ميونيخ ) .

شكلت حركة ( الفارس الازرق ) - مقارنة مع حركة الجسر - حركة موجزة بالنسبة للزمن ولم يقلل ذلك من شأنها بالنسبة للساحة الاوربية فقد تجاوز تأثيرها على المستقبل تأثير التعبيرية الألمانية الشمالية والمركزية ، ولقد رأى الفنانون أنفسهم

كطليعي حقبة جديدة لثقافة فكرية ، من الشعار التالي : [ على الإحياء أن لا يكون شكليا بل نهضة في الفكر ] ، وفي رؤيتهم للحياة كان الفن [ النقطة المركزية ان لم يكن الهدف الوحيد ] لقد رأوا الفن [ جزءا من رابطة وجودية كلية ما بين الطبيعة الزمنية والطبيعة الروحية ] بين ( العالم الداخلي ) و ( العالم التعبيري للمخلوق البشري ) والفنان نفسه وقف على مفترق الطرق وكانت مهمته أن يخلق رموزا للعصر ثلاث مذابح ( نورمبرغ ) الثورة الفكرية القادمة .

شهاب كان قد التمع ولكن لا احد سيعرف في أي طريق سيسير سوى الاجيال التي ستأتي فيما بعد .

## [ فيينا ]

عندما ندرس المظاهر المتنوعة للتعبيرية الألمانية علينا ان لا نغفل التطورات الفنية في ( النمسا ) فقد أضاف فن ( كوكوشكا ) عنصرا فريدا لتعبيرية ( العاصفة ) في برلين عام ( ١٩١٠ ) ، ولعبت فيينا منعطف القرن - الوطن الفكري لكوكوشكا وزميله النمساوي ( أوجين شيلي ) - دورا هاما في تطورهما ، في الحقيقة لا يمكن ان نفكر في أي واحد من هذين المصورين ، دون التفكير بالمناخ الفكري للعاصمة النمساوية ، وعندما دعاها ( كارل كراوس ) فيما بعد ب [ المخبر التجريبي حتى نهاية العالم ] انما كان يصف





## أريست هيكل

لفترة سبوت الشرط الروحي للإنسان ، بدقة علمية ايجابية صورا شخصية ، ملائمة على نحو حازم ، حتى هنا فهو اقل اهتماما بالنسب الخارجية قدر اهتمامه ( بهوية الفنان ) في التحليل الذي لا يعرف الرحمة ، وبفرشاة وقلم ، يتخذان وظائف الموضع الذي لا يعرف الرحمة ايضا ، تحل الرؤية الفنية محل التأثير البصري وتعلن عن نفسها بالايماءة التعبيرية المحمومة للخط ، ولذلك فان الرسم بالنسبة ( لكوكوشكا ) و ( شيلي ) ليس شيئا خارجيا بل يحمل في الحقيقة حتى بالنسبة للتصوير الزخم النفسي للصورة. ويوضح هذا ايضا الاختلاف البارز عن التعبيرية الألمانية ، فطريقة الرسم الساخرة عند ( نولده ) والفتنة نسبيا والايماءة المسرحية ، والمحاكاة بالتقليد الحركي الساخر على سبيل المثال قد تم بلوغها كلية تقريبا بقوة لون ليست ملائمة لهذا الغرض ، وينطبق هذا على غالبية التعبيريين الآخرين ، الذين تسدر في اعمالهم الصور الشخصية المؤثرة نفسيا او المقنعة ، انها علاقة التعبيريين الخاصة باللون ، التي حملت في البدء تأثيرات نفسية اكثر حدة ، رغم ان اهتمامهم بالشكل الاكثر روعة ، من حيث البيئة في فنونهم ( الفرافيسكية ) قد قادهم نحو عدد من رسوم الصور الشخصية المؤثرة الى ابعد حد .

ونقع هنا على قطع الاواصر مع التراث ، وتعبير

بيئة تكشف فيها أعراض مصر ( عهد ) على نحو اكثر حدة من ألمانيا ، ولم يكن صدفة ان بدأ علم التحليل النفسي الفرواويدي نشأته هنا ، ان ( الفن الجديد ) الفييناوي المستلهم من تأثيرات قادمة من ( باريس ) و ( ميونيخ ) و ( انكلترا ) - النزعة الجمالية الانكليزية والفن الخطي المروع ( لأوبري بيروسللي ) على نحو خاص كان له تأثيرا محفزا اكبر هنا عن أي فنان آخر - يمكن تراجمته في أعلى نقاءه كتمجيد للتطور التقليدي ، وكرمز مرجعي للانهياء المقرب يعلن فن غوستاف كليمت ( ١٨٦٢ - ١٩١٨ ) عن كلا الاحتمالين وكان تأثيره على الفنانين الآخرين في هذا التوافق عظيما .

الا شك بأن رائد التطور الفييناوي هو المصور ( أونسكار كوكوشكا ) الذي ولد عام ( ١٨٨٦ ) ، وبدأ في عام ( ١٩٠٤ ) دراساته في مدرسة فيينا للفنون والحرف والتي قدمت لطلابها - على خلاف اكااديمية الفنون الابتدائية الزامية الوعي - تدريبا معاصرا على نحو متعمد وتحولت بذلك الى محط انظار الطليعة .

سرعان ما اعلن ( كوكوشكا ) بوضوح بان ما يرمي اليه يتجاوز ( الفن الجديد ) ويتجه نحو ( التعبيرية ) وحتى في رسوماته القديمة ، يظهر اسلوبا شخصيا يختلف ببنيته الخطية الصلبة ، اختلافا بينا عن اسلوب ( كليمت ) الوصفي في الرسم ، وتعتبر الصور الشخصية التي رسمها ( كوكوشكا ) لنفسه ، بالنسبة



ذاتي مبالغ فيه ، واستحواذ مباشر على التجربة ، من خلال مضمون مباشر ايضا ، وتدمير النماذج المحتلدة الشكلية كل ذلك قد تم تنفيذه باتقان وعنف ، وبالتالي باضطراب اكثر في التأثير لان مادة الموضوع هنا هي ( الانسان ) .

يبدو منطقيا ان يأتي ( هيروارت فالون ) بالفنان النمساوي الى برلين وان يطلب منه ان ينتج رسومات توصيفية لصحيفته ( العاصفة ) ، التي يرمز اسمها بالذات الى الطاقة المستقلة ، ان حقيقة ان الفنان سرعان ما شعر بأنه في وطنه في هذا المناخ الفكري المختمر ، وسرعان ما أصبح جزءا لا ينفصم عن الوسط التعبيري لمدينة ( برلين ) يؤكد التشابه في الفكر وفي الشعور الذي يسمو فوق الحدود القومية .

ضم الممثلون النمساويون الى ( الحركة الاخيرة في التصوير ) كما دُعيت في كلمة التصوير الخاصة ، بمعرض ( سواندر بوند ) عام ( ١٩١٢ ) في كولون ، كلا من ( كوكوشكا ) الذي عرض ست لوحات ، وايجون شيلي ( ١٩٠٠ - ١٩١٨ ) والذي بهر الناس بثلاث أعمال اشترك بها ، ولقد خضع فنه للتأثيرات التي خضع لها رفيقه في الوطن .

ربما كان ( شيلي ) الذي بلغ السادسة عشرة من العمر قد رأى معرض ( فان كوخ ) في صالة ( نيلتكه ) ، التي عرضت خمس واربعين لوحة زيتية رسمها الفنان الهولندي وسحرت ( كوكوشكا ) بعمق جملة يرسم الصورة الشخصية الشيرة للاب ( هيرش ) ، والتي كانت بداية لمجموعة من الصور الشخصية التحليلية ، قد تم التنويه عنها سابقا ، ان الاحدى عشرة صورة زيتية ( لفان غوغ ) التي عرضت في معرض الفن الدولي في فيينا عام ( ١٩٠٩ ) تركت بالتأكيد ، انطباعا مستديما على الطالب الشاب ( شيلي ) ، الذي كان قد ابتدا لتوه دراساته في اكااديمية الفنون الجميلة في فيينا ، ولكن التأثير الذي مارسه ( كليمت ) عليه منذ كان أقوى من تأثير ( كوكوشكا ) ، وكان لقاءه مع معلمه هو الذي وجهه باتجاه التعبيرية .

لقد حدث التقدم المفاجيء حوالي عام ( ١٩١٠ ) ، وكان معلما من معالم استقلال التعبير الذاتي عند ( شيلي ) ان لوحاته بقيت ملتزمة دائما بالموقف الفكري لفينا و ( بالانفعال ) على نحو خاص للدرجة التي باستطاعة ( ج. شميدت ) ان يعرف فنه بأنه ( التحويل التعبيري لفن الانفعال ) ، بالإضافة الى التلقائية التعبيرية المعتادة والى المباشرة المقرونة بمبالغة ذاتية لا تعرف المساومة ، أظهر ( شيلي ) ميولا ( واقعية ) ، في دافعه المتشددة نحو ( الواقعية ) الاكثر حدة التي أعلنت عن نفسها في سمات غرافيكية مشابهة لتلك السمات التي عند ( كوكوشكا ) ، يقف الشكل الانسان

في أعمال كلا الفنانين في مركز اللوحة : الجسد يعترضه الضغط الروحي والتوترات الداخلية ، والوجه يفصح عن كثافة مروعة تعززها الايماءة ، لقد لعبت رمزية الفن الجديد الفييناوي دورا حاسما في ذلك ، ولا يمكن في ( فيينا ) رسم خط فاصل واضح فعلا بينها ، وبين ( التعبيرية ) الامر الذي يوضح التنوع في التعبيرات التي تلحظها في عمل تعبيري .

بعد ان ألقينا نظرة على نقاط الاتفاق ونقاط الخلاف الاساسية ما بين فن كلا البلدين نستطيع ان نلخص مساهمة النمسا في المشهد التعبيري بأنها مساهمة بالعنصر النفسي القليل الواضح في اماكن أخرى لان التوترات الحاذقة للون لم تدخل في وعي الجيل الالماني الشاب الا في موعد زمني متأخر .

### فن الحفر التعبيري

في الوقت الذي سيطر فيه التصوير على عمل ( الوحشيين الفرنسيين ) ، خلف التعبيريون الالماني ، ما وراءهم على العموم ( حفرا ) واسعا في المنظور وهاما بالتأكيد ، وهناك بعض الفنانين التعبيريين ، الذين نتذكرهم على الغالب بسبب أعمالهم المحفورة ، كالفنانة ( كاتي كالفيتز ) و ( أرنست بارلاخ ) ، رغم عمله النحتي العظيم ، وكذلك ( ولتر غراماتي ) الذي توفي شابا ، ( كفرتز بلييل ) العضو المؤسس لـ ( الجسر ) ، ثم الفنان الشاب ( ماكس كاوس ) ، وأعضاء ( جماعة ١٩ ) ( كريستوف فولاند ) و ( برنارد ) و ( كريسمسان ) . حتى الفنان ( ماكس بيكمان ) فكانت أعماله الحفرية في مرحلة من المراحل تفوق أعماله الزيتية بجودتها في التعبير ، ودقتها في الحالة النفسية .

لقد نظر ( الفنانون ) الى فن الحفر على الخشب - الوسيط الفني الذي مر بعصره الذهبي في المانيا في القرن السادس عشر - باعتباره الرمز الحقيقي للفنون الغرافيكية التعبيرية ، فقد كان الوسيط الاكثر ملائمة من أي وسيط فني آخر منذ عام ( ١٨٩٠ ) الى مثل هذا النوع من التطوير الخلاق مثلما خضع له فن الحفر على الخشب ، ولم يمتلك أي وسيط آخر مثل هذه القوة المكفهرة ومثل هذه التعبيرية والذي لم يفقد ايا منها حتى اليوم . كان فن الحفر على الخشب يلعب دورا رائدا في أعمال فنان ( الجسر ) الشباب ، لقد كان الفكرة الاساسية لفن الحقبة الباكورة رغم انه كان لا يزال يتخذ شكلا خاصا للتوزيع للسطوح البيضاء والسوداء ، كالذي في التصوير الزيتي والذي يكرر الخط الزخرفي للفن الجديد ( آرت نوفو ) أي في تماوج الخطوط . المحددة للأشكال ، اما أعمال ( مونش ) فلم تكن عند هذه النقطة معروفة بعد .



لقد تم تحويل شكل الطبيعة ، وعلى نحو تجريبي الى تكوينين ابيض واسود من السطوح ، ولم يكن ممكنا بلورة لغة ( الحفر على الخشب ) الفريدة والتي نصفها ( بالتعبيرية ) قبل أن يكون بإمكان الطلاب الشباب أن يطرحوا جانبا السيطرة التقليدية للخط الذي عرفوه في دراستهم للأعمال الحفرية الألمانية وإن يتخلوا عما في الخط المحدد الخارجي للأشكال من جمال خط الكتابة اليدوية .

ومن الآن فصاعدا عزم الفنانون على ألا يطلبوا من ( مادة الخشب ) أكثر مما هي قادرة طبيعيا على أن تعطي ، فبالكاد أن يكون هناك خطأ أو مجموعة خطية بل بدلا من ذلك سطوحا محفورة وخطوطا محددة مكسرة ، والتي تشبه تاريخيا - أكثر ما تشبه الرسائل المكتوبة في القرن الخامس عشر ، وبطاقة الفنانين ، والتي يشكل صراع الفنان الحرفي مع المادة وتشكيلها في هذين الشكلين القاعدة للشكل المحفور ، يتقابل الآن الابيض والاسود بتباين حاد خلوا من القيم التدريجية للون ، ويتم ترجمة شكل النموذج الانساني المرسوم بدون أي إيهام بالجسم أو بالظل أو بالفراغ بل من خلال وجوده الملموس كموضوع داخل بنية سطح تجريدي ، فهو لم يعد نسخا عن الواقع بل خلقا جديدا له .

وما كان يحاوله فنانون القرن الخامس عشر وهو تنقية خشونة للخط المحدد للأشكال ، أصبح الآن فضيلة ماثورة ، وظل التقسيم والتنفيذ كما في السابق بيد واحدة ، وفي الواقع يطبع فنان القرن العشرين عمله هو بالذات ليتأكد من أن طباعته للعمل تحمل سمته الشخصية ، إن الابتعاد عن السطوح المستعرضة بخطوط خشونتها القاسية ، والتي يصعب حفر مجموعة خطوط دقيقة عليها ، يتطلب القطع على طول الجذع للحصول على سطح يمكن استغلاله كوسيط اضافي وتمتلك مادة الخشب التي يحفر عليها الفنان عمله فحاجة شاقة وقوة همجية وقد لاحظ ( كريشنر ) على نحو مناسب بأن الفنانين الشباب قد شعروا بمقاومة المادة ليس كمائق بل كمساعدة ، وأصبح أسلوب العمل وسيطا لاسلوب ولتعبير أيضا .

ولم يكن باستطاعة أي وسيط آخر أن يخلق مثل هذا القدر من التوتر ما بين الابيض والاسود أو ما بين لونين اساسيين آخرين أو يسمح بمثل هذا القدر من التركيز على العناصر الجوهرية الاساسية وهو وسيط ذو شعبية مقبولة وغريزي قائم بفجأته .. وسرعان ما أدرك الفنانون في الاثناء التي كانوا فيها يحاولون حفر خطوطا دقيقة ، لأن يكون بدائيا في أكثر الطرق بساطة ..

أما فيما يخص الحركة حول ( الفارس الازرق )

فقد كان هناك على أية حال اختلافا ، بالرغم من أن الحفر على الخشب كان يحمل بعض الاهمية لفرانز مارك و ( كاميندونغ ) ، فان قد أستعمل دائما تزيينة اكبر ولم يستعمل أبدا بتلك القوة والفظافة التي افترضها الشمال .

ومن الطبيعي تحت هذا النوع من الارتباك أن يقع حتى التصوير الزيتي في بعض الاحيان تحت سحر الحفر على الخشب ، وقد بدأت الالوان تدفع طريقها نحو السطح وبدء بتطويقها بخطوط محددة ثقيلة سوداء ولم يتردد ( التعبيريون ) باستعمال اللون كوسيلة من وسائل البناء أو في زيادة المضمون الداخلي لعمل حجري .

تشكل سنوات ( برلين ) لحركة ( الجسر ) سنوات تمجيد فن الحفر على الخشب التعبيري وبواسطته تعززت صلات الفنان بالساحة الادبية المعاصرة في عاصمة الرايخ حتما ، ومثالنا على ذلك عمل لشميدت روتلوف وهو عبارة عن قروية لبرنامج New pathetisch الذي ابتدعه ( النادي الجديد ) حيث كان يجتمع عام ( ١٩٠٩ ) أهم الشعراء التعبيريين ( كجورج هيم ) و ( جاكوب فان هوديس ) و ( ارنست بلاس ) و ( كورت هيلر ) . ولم ينشر ( هيردورت فالدن ) صورة ( كوكوشكا ) الشخصية المنفذة بتقنية الحفر على الحجر فقط ، بل واعمال حفر أخرى لأعضاء ( الجسر ) انتج ( جورج تابيرت ) العنوان المنفذ بتقنية الحفر لصحيفة ( فيمزت اكسيون ) عام ١٩١٤ . وأرفق ( كريشنر ) كتاب ( لافرد دبلن ) بعمل توضيحي حجري ، ان المواضيع التي جرى التعامل معها في التصوير ظهرت أيضا في العمل الحجري ، ان الفنى في عمل حجري واحد أو في سلسلة من الاعمال تسم الذروة العليا التي وصل اليها فن الحفر الذي لم يصل اليها منذ قرون طويلة ، وعلى مستوى النوع والاهمية يقف الحفر الى جانب التصوير الزيتي جنباً الى جنب حتى باستطاعة المرء القول بأنه فن الحفر في بعض الازمنة قد بز التصوير الزيتي بما في سطحه من ايحائية وكذلك بقدرته على التعبير عن السمات النفسية التي كان يجري التعبير عنها سابقا بواسطة اللون .

ان ننظر الى الحفر على الخشب ليس كتقنية جمالية فقط ( وهو شيء لم يتجاهله فنانون ( الجسر ) على الاطلاق ) بل كتعبير لاستفراق متساوق مع الاحداث الآتية الاهمية سندرك دوره الخاص الذي لعبه في ساحة الفن في ( برلين ) فقد استعاد هناك مرة أخرى وظيفته التاريخية السابقة كملصق أو كنشرة أو ككراس سياسي ، رغم انه الآن في المقام الاول بين ايدي فنانين شباب كانوا مفعمين بالنشاط السياسي . لقد جذبت صحيفة ( الفعل ) انظار العديد من





كارل شميت روتدوف

والتعبيرية التي تعثرت على صخور الواقع ، وكان قد مضى عليها زمنا طويلا ، فحل الرثاء محل العاطفة والشكوكية محل الاحتراس ، وتمازجت التعليقات الصادقة بالتعليقات المزيفة .

ومع نهاية التعبيرية فقد فن الحفر على الخشب دوره الرائد وبصرف النظر عن ازدهاره الموز الذي حققه عام ( ١٩٤٥ ) فانه لم يستعين هذا الازدهار على الاطلاق .

على الرغم من سيادة فن ( الحفر على الخشب ) فان الحفر على المعدن والحجر لعبا أيضا دورا أساسيا في التعبيرية ، كان الحجر الذي يعتمد اعتمادا كلياً على خط الرسام سواء بالفرشاة أم بالقلم أو بالحوار على الحجر ، وسواء أطيح باللون، أم بالابيض والاسود، فقد وصل الى ذروة تطوره في أعمال فناني ( الجسر ) حوالي العام ( ١٩٠٧ ) ، وكان بإمكان ساحة الفن في برلين بمطبوعاتها العديدة انتهاز فرصة الاستفادة من الاستنساخ الوفير الذي يمكن الحصول عليه بواسطة الحفر على الحجر .

وظهرت المطبوعات الحفرية الملونة عموماً كمرادف للأعمال المائية ، وتحفظ تكوينات ( نولده ) الصغيرة الملونة ، بكل نضارة ضربات فرشاته ، كما في ذلك الوقت وهو ( أميل نولده ) الذي كان منكبا على هذه القيمة بالذات .

الفنانين الشباب الذين كانوا يستعملون الحفر على الخشب كسلاح في خضم احتياج الحرب العالمية الاولى كان ( كونراد فيلدكسمولر ) و ( سيزار كلان ) و ( لودفيغ ميدنر ) و ( موريس ميلزر ) و ( فيلهلم موغنر ) و ( جورج تابرت ) و ( هاينريش ريشتر ) جميعهم ينتجون ، في ذلك الوقت ، عددا من الاعمال الحفرية ، بمواضيع فائقة الاهمية ، بالنسبة للاحداث الجارية، والتي تنقل الينا الى جانب العاطفة الشخصية العميقة ، الناجمة عن الاحداث رغبة الفنان في المشاركة الفعالة في الصراع القائم . وحقيقة ان فناني الجسر بعد عودتهم من الحرب قد ابقوا بانفسهم بعيدا عن الحلقة او انهم ساهموا مساهمة نصف قلبية ، يمكن ان يعزى الى عصر النزاع في تلك الفترة ، وعاد بعضهم في فترات لامعة للظهور في حلقة ( جماعة كشرين ) أملا على هذا النحو بالتأثير على شكل الحقبة الزمنية لما بعد الحرب . وكما ، كنا قد نوهنا في السابق ، فان تلك الجمعية لنقاد المجتمع التعبيريين ، قد قامت على احساسهم بالرسالة ، الذي فرضوه على انفسهم ، ولم يكن باستطاعة سيل جارف من الاعمال الطباعية في ذلك الوقت ان يطلق العنان للثورات . ونستطيع ان نقر لهؤلاء الفنانين ، بتوقعهم اليأس للحاجة القصوى لبداية جديدة ، وان نظري جهودهم للقيادة في مرحلة بدون هدف . ولكن لم تكن قواهم كافية ،





## الكسي فون جولانسكي

الشهيرة عن الحفر المنزلة العليا ذاتها التي احتلها أعماله الزيتية . استعملت ( كاتي كالفيز ) و ( الفرد كوبان ) الليتوغراف للترجمة المباشرة للرسومات المنفذة بالحوار أو بقلم الرصاص الى أعمال مطبوعة . أما بالنسبة ( لبارلاخ ) فان ( الحجر ) يأتي بالدرجة الثانية في الاهمية بعد الحفر على الخشب ، وحقق ( كوكوشكا ) دخوله الى ساحة الفن في برلين بأعمال ( حفر حجر ) لا عمل ( هيكيل ) ولا عمل ( كوكوشكا ) هي أعمال مقنعة بدون مشاهد الشوارع العديدة والمناظر الطبيعية الحيوية ، او اللوحات المسرحية والتي تحتل فيها أعمال الحفر الملونة والابيض والاسود قيمة موازية .

اذا كان ( حفر الحجر ) قريبا من التصوير بسبب ما له من طابع خاص ، فان هذا الامر يصدقه جزئيا ، فقط على ( فن الحفر التعبيري ) ، يمتلك الحفر على الحجر ، مقارنا بالحفر على الخشب - قدرة اكبر في درجات سلم قيمة اللون وعلى الخصوص بين ايدي احد اسياده العظماء تصويريا ، بكل ما في الكلمة من معنى ، وف ( نولده ) في فترة من الفترات وحيدا بين زملاءه ( التعبيريين ) في مثل هذا الطراز من التكوين ، وفقط ( كريسنر - في عام ١٩٢٠ ) . انتج أعمالا حفرية على المعدن تهدف في تقاربها التدريجي من الطبيعة ، نحو ( تدريجية لونية ) مشابهة وامتلاء تصويري يمكن تعزيزها اضافة باللون الطباعي ، والتي تحقق كمالا

ان الحفر ( الخطي ) و ( الحفر المتأثر بالتصوير الزيتي ) موجودان جنبا الى جنب في عمله ، ان الميل الذي شاع بين التعبيريين بعدم ازالة الشواذات في القطعة ، او صقلها بل تركها في العمل المنجز لتزيد من حيوية السطح وللتأكيد على الشخصي في الاسلوب ، قد ظهر في مرحلة مبكرة من أعمال ( نولده ) ، وكذلك في أعمال ( الحفر على الخشب ) حيث تلعب الاشياء المتروكة في الساحات البيضاء . . دورا بقائيا في العمل : في عام ( ١٩١٠ ) ومع مجموعاته المعروفة جدا ( خليج هامبورغ ) ، والتي كتب الفنان حول ابداعها في سيرته الذاتية ، يكون قد حقق نوعية دالة على براعة فنان معلم يتجه ( نولده ) في أعمال الحفر على المعدن نحو واع نحو جو من الفراغ ، ونحو ايها به ، وتلتقط ذلك أعمال الحفر على الخشب حتى ان الحظ الحساس المرسوم يصبح خطا مشيرا بذاته ، الى جانب كونه يزيد من التركيز على المساحات الداكنة ، تنقل هذه الاعمال الحفرية المحفورة على المعدن بعمق ، والمطبوعة بأسود كامل على ارضية ( ماء قوي ) ( اكواتانت ) ، او موضوعه بتباين مع خطوط ( الرأس الحادة ) محفورة بحدة تنقل للمشاهد تأثيرا يظهر ذلك في رؤوسه الشهيرة وصوره الشخصية ومناظره ، اما ( اوتو ميللر ) فقد عرض أعماله الليتوغرافية الثروة الكاملة لتجربة مصور . لقد احتلت مناظره الطبيعية الرعوية ومواضيعه



حقيقيا في التباين ما بين الخط العميق المحفور على المعدن وبين مساحة سطح معالج بحرية وطلاقة .  
أما بقية الفنانين فقد نزعوا نحو استقلال الطاقة الموجودة في الوسيط ( الفرافيكي ) بتقطيعات حادة الزوايا للشكل ، وخطوط مستدقة حادة ، نلاحظ عند هذه النقطة تأثير التكعيبية الفرنسية والتي استغلها الالمان كما نعرف بمصطلحات الشكل ، وقد ساعدت مع ذلك ( ايريك هيكل ) ليحقق مناظرا طبيعية جلية كالبلور ذات جمال هاديء ، بينما حاول ( شميدت روتلوف ) القساوة والحدة الاكثر تطرفا للشكل ، وذلك باختزاله أعماله الحفرية على المعدن الى مجموعة من الخطوط المكررة .

وتعتبر اعمال ( فيننغر ) المحفورة على المعدن بشخصيتها المتميزة ، وبنقاءها الفرافيكي ، من بين اعظم الاعمال التي انتجت في الاعوام اللاحقة لعام ( ١٩١٠ ) جمالا ، ليس ( فيننغر ) الرسام الذي الذي يعبر عن نفسه فقط في هذه الرسوم ، بل هناك ذلك البحث عن الوضوح في البناء الشكلي للتكوين ، الذي يميز أعماله عن بقية الاعمال ، وفي النتيجة علينا ان نشير الى ( ماكس بيكمان ) ايضا التي وجدت واقعية القاسية ... صرامة موازية في ( الحفر على المعدن ) و ( أوتو ديكس ) ، ايضا الذي عاد من الحرب مضطرب الرؤى من أهوالها ، وهكذا فقد كان ( فن الحفر ) في سنواته الذهبية القادمة قد المع في ذلك الحين الى مشاكل سنوات العشرينات .

### نهاية التعبيرية

وصلت التعبيرية الى ذروتها ، والى نتائجها النهائية معا في ( برلين ) وليس بعد فترة طويلة من وصولها ذروة أوجها كانت الساحة الفنية في برلين قد أصيبت بالارهاق ، فقد غادر ( كاندينسكي ) باتجاه ( الاتحاد السوفياتي ) مرورا بالسويد ، واعتزل ( جاولنسكي ) ليخلو الى نفسه في ( سويسرا ) ، وكان ( أوغست ماك ) قد قتل عام ١٩١٤ و ( فرانز ماك ) عام ( ١٩١٦ ) .

ومن الطبيعي ان احداث المرحلة لم تمر على نحو غير ملحوظ في كلا المركزين ففي استعادتنا للاحداث الماضية ، وفي التأمل فيها ، نستطيع ان نرى بأن ( تعبيرية ) الجيل الاول قد أصبحت في نهاية الحقبة الثانية مختلفة جدا عن النزعات التعبيرية لورثتها ، الذين كانوا يترعرعون اثناءها ، ومهما كانت مسألة الفارق في العمر مسألة طفيفة ، ومع ذلك فقد وضعت موضع الاعتبار على نحو يتجاوز الوضع الطبيعي ، فاحساسهم بالاتجاه الفني اعتمد كلية على كونهم ينتمون الى جيل الجيشان الاوربي حراالي عام ( ١٩٠٥ ) ، أم ينتمون

الى جيل اللاحق .

لقد احدثت الحرب تحولا عند الجميع سواء من كان في ساحة القتال ام الذي امضى السنوات الحاسمة في المنزل ، لقد انزلت وحشية وقائع الحرب ... العاطفة التعبيرية الى منزلة الصيغة الجمالية ، وركزت الانتباه على الهوة الفاصلة ما بين فترة ما قبل ( ١٩١٤ ) ، والفترة التي جاءت بعدها . ولم تتعرض الانجازات التي تحققت في الفن الى الخطر ، ولكن مسألة الاتجاه الذي سيحمله المستقبل قد اصبح بالنسبة للتعبيري والذي ينتمي الى ( الجيل الاول ) على الخصوص مسألة تأتي في المرتبة العليا .

وتظهر الاعمال التي انتجت اثناء الحرب على نحو كاف من الوضوح بدايات التوجه الجديد ، وكان الفن يتطلع نحو سبيل للخلاص من الرعب المحيط بكل الاتجاهات وكان في الوقت ذاته مفتحا لتلقي اي امكانية لعملية من عمليات التفاهة .

ان صور ( كيرشنر ) هي مثال جيد على ذلك ، فقد تدمرت صحته وارتكزت السنوات عديدة على جرق الانهيار ، وتصف صوره الشخصية القلقة ، التي تعود الى بداية الحرب ، الوضع على نحو اكثر حيوية مما تستطيه الكلمات لقد بحث عن الشفاء وعثر عليه في المناظر الجميلة غير المشوهة للجبال السويسرية ، والتي لم يفادها مرة ثانية ، لقد حول ( هيكل ) لوحاته واعماله الحفرية الى التماس الخوف والانسانية ، ان عودته للمواضيع الدينية ورغبته التي عبر عنها في هذه الاعمال ، عن اعادة بعث الرموز القديمة لكي تساعد الناس ان يتقبلوا على الدمار والياس ، كل ذلك كان علامة على هذا التحول في الموقف وكما يشهد على ذلك الاعمال الفرافيكية لاعوام ( ١٩١٥ - ١٩١٩ ) التي واجهت الاستحقاق تحمل هذه الاعمال نقدا مرا للحرب ايضا ، وما نجم عنها في وقت كان يصعب فيه التعبير عنه علينا ، يظهر عمل ( بارلاخ ) الليتوغرافي ، الهام المسيح مع المقوي ، امام مقبرة لا نهاية لحدودها ، انه يعمل ببلاغة كبلاغة عمل ( شميدت روتلوف ) الشهير ( ترنيمة المسيح ) والتي يظهر فيها عام ( ١٩١٨ ) كدمغة ( قايل ) على جبين المسيح ان اكثر اعمال ( روتلوف ) الزيتية والحفرية شهرة ومواضيع ( هيكل ) الدينية هي بيانات مغامرة في زمن من الجنون .

كانت ركود الفعل ازاء الحرب لا تزال مهمة اساسا بالموضوع القديم الا وهو تهديد الانسان ومواجهته مع العالم الخارجي ، ومع نهاية الحرب وبعد ان عانى الجيل التعبيري الاول بوثقة التجربة الشخصية مع نهاية الحرب لم يعد يشعر بانه جاهزا يخضع فنه للمطالب السياسية للعهد ، لم تكن كل المواضيع موضعيا سياسية ، اسهمت افكار التعبيرية بين الثورية بالطبع في التغيير



العام للوضع النفسي للقرن بل في الحقيقة اسهمت بانتاجه ومع ذلك فان صراهم ، ضد تفوق النزعة الجمالية للبلاط والمجتمع البرجوازي لم يعد يتضمن فعلا سياسيا للارادة أكثر من تفضيلهم المناطق الحواشي المظلمة ، لحياة العاصمة الذي يصدر عن وعي اجتماعي مهتم بحقوق المضطهدين ، ولا تفيض هذا نقصا بالتعاطف مع مصير الآخرين ولا تبلى كليا لشعورهم بمشاكلهم ، بل يوضح فعلا الاهتمام الخاص الذي اولاه فن الجيل هذا للحياة المعاصرة رغم انهم كانوا معارضين لها بشدة .

لم يشعر الجيل الاكثر شبابا بقناعة ذاتها التي شعر بها اسلافه في وصف التجربة الذاتية ولم يكن راضيا عن دور الفن كما كان قد رآه لقد كان رد الفعل عندهم هو الولع بالقتال كانت لا تزال الحدة الوحشية لعدوانهم قائمة على الرغبة في التعبير والتي لم تعد تلعب فيها التعبيرية ( الكلاسيكية ) أي دور كان ، لقد أملى العصر مثل هذا الفن : [ اذا كان على وجهة النظر المفرطة للعاطفة والجماعات والافراد الوثيقة الصلة بهم ان تلج تشوش العهد وفوضى النزعات المتباعدة ، عليهم في هذه الحال أن يصرخوا بصوت اعلى من أي شخص آخر حتى أكثر الاتجاهات حدة للجيل الاول تبدو صامته امام هذا الاحتجاج المتقد ] ملأت التخيلات الرؤيوية التنبوية صدورهم ووضعوا مفهوم ( الفن ) ذاته موضع سؤال [ الصورة هي اشارة عريضة اضافية على الموقع الاخير للروح ، اخرج من المعارض الى الشوارع ! مع برقيات فكرية مطبوعة ككتب بالملايين ] هذا ما طالب به ( فينكس شتاينر ) باتقان عام ( ١٩١٨ ) حتى الوسائل التعبيرية للتكوين المترسخة سابقا لم يكن باستطاعتها ان تستوعب مثل هذه القوة الدافعة ، لقد استوقفهم مبدأ التزامن المستقبلي الذين التقوا به في المعرض الاول للفنانين الحديثين الايطاليين كمعبر مناسب تماما لتنمية حافزهم للتعبير ، ان تضمن مرور الزمن بتصميم تصويري تكعبي مشوه أي التزامن التصويري للاحداث الجارية في أزمنة مختلفة تضاعف من ابعاد الحدث وتمنحه خاصية مأساوية عالية ، رمزت المدينة الانسانية المضطربة العديمة الوجه في عيونهم للحاجة التي تم الاصرار بها من جديد وهي استعمال الفن ( كسلاح أخلاقي ) من نوع رفيع في الاثناء التي يجري بها فك اساره من الاربطة السابقة ، وشيء آخر شبيه ينطبق على مواضيع المناظر الطبيعية ، مناظر طبيعية رؤيته ، ومن الواضح أن فنا من هذا النوع قد سعى نحو المواضيع ذات العلاقة بالاحداث الجارية ، وغير قواعدها عندما تتغير الظروف ، فمن يفتقد أي تطور حقيقي ، وكونه فنا مهتما بالمواضيع الجارية فقط ، يفادر الساحة في

زمن مفعم بالقلق ، لقد اصبحت التعبيرية .. كنزعة فنية وكوجهة نظر فردية .. لا علاقة لها بالموضوع رغم ان هذا لا يعني أنها جميعا قد وهنت ، ان السمة في افق التفكير الذي قدمته تلك الحجج ليس اقله زيادتها الانتاج الغرافيكي ، جعل ( التعبيرية ) رمزا لجمهورية فيار الحديثة الولادة ، وبالتالي محققة انجازا لم يكن بإمكان الجيل الاول للحقبة الامبراطورية تحقيقه ، شيء شبيه بهذا الحدث في الاتحاد السوفياتي الذي لم تسم بداياته الثورية المواضيع الاشتراكية بل وسمتها بالمواضيع البنوية .

ومما يثير السخرية هو ان انهيار التعبيرية كظاهرة فنية قادته على الحياة والنمو قد توافق مع بداية اقرار الجمهور لها : بدأت المتاحف وبدأ طلاب العلم ببناء شهرتها أما الفنانون الذين رجعوا من الحرب فقد تحولوا بين ليلة وضحاها الى ممثلين للفن الالماني .

جماعات فنية جديدة تشكلت وحتى هذه الجماعات التي تشكلت عام ( ١٩٢٠ ) فقد تشكلت تحت الوية التعبيرية واتصفت اصول الباوهاوس بالسيطرة ( النزعات التعبيرية ) وما الرسم التوضيحي المحفور على الخشب ( كاندراوية الاشتراكية ) لفيننغر علامة ظاهرة عن ذلك .

أما جماعة ( انفصال عام ١٩١٩ ) الذي تم التنويه عنها سابقا فقد تشكلت من فنانين مصوريين مثل ( بيتر أوغست بوكستيفل ) و ( أتو ديكس ) و ( لازار سيفال ) و ( كونراد فيلكس مولر ) وآخرين غيرهم . أما في الشمال فقد تجمع ممثلو التعبيرية المتأخرة حول بالارشي وحول ( برنارد هوتغر ) و ( كارل غانسمان ) في ( دارمستاد ) ، وحول ( ف . م . يانسن ) و ( هايزيش نوين ) في الراين ، أما ( برلين ) فقد انتجت جمعيتين اثنتين أكثر أهمية . ( المجلس العامل للفن ) تحت قيادة ( والتر غروبيوس ) ( الذي نجده فيما بعد في الباوهاوس ) والذي انضم اليه أيضا ( سيزار كلاين ) و ( هيكيل ) ، ( فيننغر ) و ( ميدنر ) و ( بشستاين ) ( شميدت روتلوف ) ، جماعة ( تشرين الثاني ) التي أهدافها وتماثل أعضاؤها مع أهداف أعضاء المجلس العامل ، العنصر الوليد الجديد هو مطلب فن للجماهير ومطلب ( المزيغ الأكثر حميمية ) من الفن والشعب .

لقد بدأ ممكنا بزوغ حركة طليعية جديدة من الحركة التعبيرية في فترة ظهرت للرأي بأنها حادة في بياناتها ، وغنية في تنوعها ، ولكن هذا الانطباع هو انطباع مضلل فالشخصيات الأكثر أهمية كانت قد وضعت لنفسها أهدافا أخرى أما الفنانون الضعفاء فلم يكن باستطاعتهم العثور على شكل ملائم لتجسيد مادة الموضوع التي الحوا على متابعتها، فحتى ( كاندراوية )





## فرانسيس مارلوك

فيننفر بقيت رمزا لايتوبيا تعبيرية رغم كونها بارزة كعمل فني وكظاهرة بايمان في فترة انشقاقات متصاعدة ثم أصبحت التعبيرية في النهاية صيغة جاهزة وباعثا ثوريا لقصيدة خطابية .

لم يتأثر رواد التعبيرية السابقون بهذا الوضع الا تأثيرا مشابها لقد أصبحوا كلاسيكيين وانتشر تأثير اكتفاء ذاتي ينتظر في نهاية الامر اتجاهها جديدا على ايدي ورثاءهم .

لقد أصبح واضحا في ذلك انه بالرغم من التفاتاتهم الثورية وبالرغم من انجازاتهم الرافدة فانهم لم يخطو خطوة واحدة خارج اطار التاريخ كما اراد فنهم ، في بعض الاحيان ، ان يجعل الناس يعتقدون ، لقد كانوا مجددين ومكملين اتخذوا مكانهم في تطور الفن الالمانسي خلال مجرى القرون ، ولنا فان عودتهم التي لا يمكن نكرانها للطبيعة والتي حدثت عام ( ١٩٢٠ ) لا تمثل انقطاعا بل نتيجة منطقية ، ( اميل نولده ) هو الاستثناء الوحيد فقد استمر متابعا طريقه لا ينحرف عنه ولا يمنعه شيء عن مواصلته ، انه التعبيري الوحيد المتأبر حقا .

وبتحولها الذي حدث عام ١٩٢٠ كانت تمثيل التعبيرية ببساطة توصية الزمن موجهه له تجاه آخر والذي كانت عن التعبيري اعادة لوقائع الحياة قد اومضت به .

لقد انضم اليها فنانون كانوا قد ابتداء كفناني ( العاطفة المفرطة ) في طريقهم الخاص بعد عام ( ١٩١٠ ) والذين استمدوا الهامهم من مصادر قريبة ، الذين كانوا فناني مثل عليا ايضا كان عليهم ان يمروا عبر تحرر كامل من الوهم ، في حقائقه النقد الاجتماعي للقرن العشرين ، وفي التحديد الجديد للواقع ، وجدوا حقا شرعيا للحاجات التقليدية ، ان هذا التحول من التعبيرية الى ( الواقعية التعبيرية ) فقد تجسدت أعظم تجسيد في اعمال ( جورج ابروز ) و ( وتوديكس ) وفنان آخر كان في مركز الحقائقية التعبيرية في نهاية الحرب العظمى هو ( ماكس بيكمان ) ( ١٨٨٤ - ١٩٦٠ ) ، لقد اعادت الحرب توجهه من اسلوب انطلق للبحث عن تحديد جديد للواقع ، الامر الذي كان يبدو ممكنا من خلال ( التعبيرية ) ، ولكن سرعان ما يتحقق بانه قد رحب واختبر وسيطا من التشويه الشعري ، كان غير قادر على نقل قسوة ومرارة الواقع الذي عاينه هو شخصا وليس بالامكان اعادة انتاج الواقع ، بل يجب خلقه ، لذلك هاجم هذا الفنان العالم كفنان واقعي باقصى مما عنده من قسوة ، مستمدا منه رموزا لفقدان ( الامل ) و ( الرعب ) ، ( الدمار ) يتخفى الخازن للطبيعة يرى للعادي وللثور على قاعدة صحيحة له ، يصبح ذلك مهمة الحقبة الجديدة ، الحقبة الاولى لمرحلة ما بعد التعبيرية .



# فنانون تعبيريون

هو ( أميل نولده ) هو ابن مزارع ، ولد عام ( ١٨٦٧ ) في تولده في القسم الغربي من شمال ( شلسويغ ) وترعرع في مزرعة امتلكها آباؤه وأجداده لتسعة أجيال متعاقبة في منزل ريفي منعزل واسع يطل على البحر مواجهًا تقلباته في كل الفصول ومعرضًا مراقبيه للإحساس بقوة الطبيعة الدائمة ، وكان لهذا الاقتراب من الطبيعة تأثيره الكبير والواضح على أعمال نولده بحيث أنه جدد أسلوبها ومكننا من تفسير الجزء الأعظم منها ، حيث نجد الأشكال الطبيعية المتحولة بسهولة إلى أرواح وشياطين شرسة .

أما التأثير الثاني القوي على شخصية الفنان وعلى مجمل تطوره فهو انتماءه لمذهب ( العصمة ) الذي تربي عليه والتزم به طوال حياته ، ولقد كتب ( نولده ) مرة لصديقه فريدريك فر : [ عندما كنت طفلاً ولي من العمر ثماني أو عشر سنوات عاهدت الله بأنني عندما أكبر سأكتب له تريلة لكتاب الصلوات . ولكنني لم أنفذ القسم أبداً ، وحيث أنني صورت عدداً كبيراً من اللوحات منها أكثر من ثلاثين لوحة ذات موضوع ديني فاني لا تساءل ما إذا كانت هذه اللوحات تقوم مقام القسم هذا ] .

ولهذا نجد بأن ( نولده ) يأسف لأن أيا من لوحاته لم يعلق في كنيسة ولأنه لم يحصل أبداً على منصب ديني .

عندما أدرك ( نولده ) بأنه لن يكون مزارعاً عمل في مصنع للآثاث في فلنزيبرغ عام ( ١٨٨٤ ) في الحفر على الخشب ، وفي عام ( ١٨٨٨ ) توجه إلى ( كارلسروهة ) حيث عمل في حفر ( الآثاث ) وبدأ يحضر دروساً في مدرسة الفنون والحرف ، وعام ( ١٨٩٠ ) انتقل إلى برلين ليعمل في تصميم الرسومات لصنع ( آثاث ) كما قام بالعديد من الرسومات لبعض المتاحف وتأثر بشكل خاص بالفني المصري والاشوري وبدأ عامل الانقطاع عن الفن المعاصر .

ولف ديتردوب  
ترجمة : أسية حمزاوي

## أميل نولده

هو ( أميل هانسن ) الذي اتخذ في اسم البلدة التي ولد فيها اسماً له .

في عام ( ١٩٠٦ ) دعي نولده للانضمام إلى جماعة ( الجسر ) ، في الفترة التي تعرف فيها على ( كارل لارنس (أوستهوس ) مؤسس متحف فولفانغ في ( هامبورغ ) عقد صداقة حميمة مع ( غوستاف شيفلر ) قاضي العدل في المدينة الذي كان على علاقة وثيقة بل من ( مونش ) وأعضاء جماعة ( الجسر ) والذي قام فيما بعد بجمع وتصنيف أعمال كل من مونش (وكيرشنر) و ( نولده ) .

ووافق انفصاله إلى برلين عام ١٩٠٦ على عرض لوحة نولده ( يوم الحصاد ) التي رسمها عام ( ١٩٠٤ ) ، ومنذ ذلك التاريخ بدأ الفنان يصبح معروفاً وكان له من العمر تسع وثلاثون عاماً .





الكسي فون جولانسكي

بدأ في عام ١٨٩٢ - ١٨٩٨ بتعليم تصميم التزيين في متحف ( جيوريزه ) وهناك اكتشف فن ( التصوير المعاصر ) في أعمال كل من ( بوكلين ) و ( فردناند هودلر ) ، وتأثر بتصاوير الطبيعة الحيوية والاستعارية عند ( بوكلين ) .

بدأ ( نولده ) في البحث عن تجربة مكثفة ومركزة مع الطبيعة بمسيرات جليلة طويلة ، وقام بتسليق خط مرآت عديدة ولقد تركت طبيعة ( سويسر ) انطباعات داخلية خاصة عليه ، فصور قمم الجبال كرواوس بشرية ، عن مجموعة من البطاقات ، لاقت نجاحا تجاريا كبيرا ، حتى أنها مكنته من الاستقلال عن عمله والتوقف عن التعليم وأخذ ( نولده ) طريقه الخاص كرسام ، واتوجه نولده الى ميونيخ راغبا في الانخراط مع جماعة ( ستاك ) واملأ بقاء كل من ( كاندنسكي )

وكلي إلا أنه لم ينجح في ذلك ، وببدل ذلك دخل مدرسة ( فر ) وذهب الى استوديو ( ادولف هولزل ) حيث جرب هناك الاسلوب الفئائي الشعري في رسم الطبيعة وتبع ذلك تسعة اشهر امضاها في باريس عام (١٨٩٩) في صيف عام ( ١٩٠٠ ) عاد ( نولده ) الى وطنه وامضى السنين التي تلت في ( كوبنهاغن ) وعدة مناطق اخرى في (الدانمارك ) و ( شلسويغ ) كما امضى فترة قصيرة في برلين الى أن استقر في جزيرة ( آلسن ) عام (١٩٠٣) وهناك كتب : « لدى رؤى لا حصر لها في هذه الفترة حيثما انظر الى الطبيعة أمامي احية السماء - الفيوم الاحجار وبين اغصان الاشجار وفي كل مكان تتحرك مخلوقات تولد الحياة في جمودها وتناديني نزعاتي وتوقظني لارسم كل شيء » .

واتبع ( نولده ) هذا الطريق في سن صغيرة حيث





فاسيبي كاند ينسكي

[ لم يستعمل احد قط تلك الطريقة ، بمثل هذا التعامل قبلا في التعامل مع الاحماض والمعادن ، يعد الرسم على صفيحة نحاسية ، وترك مناطق منها دون رسم اضعها في مفطس حمضي ، والنتيجة مذهلة حتى بالنسبة لي، كانت لوحة مليئة بالتوشیحات الدقيقة ].  
 ان اهم مكسب حصل عليه ( نولده ) من جراء الانضمام الى جماعة ( الجسر ) هو انه تعلم طرقهم في ( الحفر على الخشب والحجر ) ولكنه كان يؤمن بنفس الوقت ، بان اصاقاه الشبان يكتسبون الكثير منه ، ولم يكن مستعدا لتقبل النقد منهم ، علاوة على ذلك اتهم نولده جماعة ( الجسر ) بالفشل في كسب تأييد كلا الفنانين الشباب ، وفي عام ( ١٩٠٩ ) حاول ( نولده ) ان يشكل مجموعة جديدة وكان يأمل ان يضم اليها كل من ( كريستيان رولف ) و ( بير روي ) و ( مونش ) و ( ماتيس ) و ( بيكمان ) و ( روتلوف ) ولكن المشروع لم يكن ناجحا ، وكذلك كانت محاولته في قيادة مجموعة ( الجسر ) الجديدة في برلين عام ( ١٩١١ ) هدفها الى تجميع كافة الفنانين التقدميين الشباب سوية تحت

تتحول صرخات الحيوانات الى ألوان ، وكلل التعبيرين ، كان ( نولده ) قد تعرف على أعمال (مونش) و ( غوغان ) و ( فان غوخ ) جيدا ، وعندما بدأ في عام ( ١٩٠٤ ) باتباع أسلوبهم باستعمال الالوان الساطعة ، وضربات الفرشاة المبالغية ، وكانت الاثارة والنشوة التي تسيطر عليه حين يعمل بين اصوات الطبيعة وصورها تصل الى ذروتها في التعبير وضع الوانه كثيفة بالفرشاة وبأصابعه ووصفت تلك الاعمال بأنها دراماتيكية او بالانطباعية في ذروتها ، ولقد اثرت ( عاصفة اللون ) في لوحاتهم بأعضاء جماعة ( الجسر ) تأثيرا قويا .

وكان ( نولده ) سعيدا بقبول دعوتهم للانضمام الى الجماعة ، فقد كان للخروج من عزلته ، والدخول في دائرة من العلاقات تشمله مع غيره من الفنانين الذين يشاركونه أهدافه ، وبقي ( نولده ) عضوا مع جماعة ( الجسر ) مدة سنة ونصف ، شارك خلالها في معرض عام ( ١٩٠٦ ) وعام ( ١٩٠٧ ) كما علم الفنانين الشباب أسلوبه في حفر المعدن ، والذي وصفه كما يلي :





فرانس ماركس

رأيته .

رسم ( نولده ) صورا شخصية ، ومناظر طبيعية ، ومشاهد في حدائق وبساتين ، وبدا يميل أكثر وأكثر نحو نشر الألوان فوق المساحة المرسومة كالسجاد ، باحثا عن بساطة أكبر ، وكثافة في التعبير ، ولكنه على الرغم من أنه استعمل لفه ( الانطباعيين ) إلا أنه زاد من تأكيده على هدفه وهو : « فهم ما يكمن في داخل الأشياء ، وإعادة تشكيل الطبيعة ، بصورها في فكر الإنسان وروحه » .

تناول ( نولده ) رسم الوجوه مجددا عام ( ١٩٠٨ ) بعد أن كان قد أهمل ذلك منذ رفضه لأسلوب الانطباعية في عام ( ١٩٠٣ ) ، وفي لوحة مثل ( المانس في السوق ) نجد الألوان الساطعة تتجمع سوية في مناطق واسعة من اللوحة معطية صدى يبعدها عن التحديد ويكمن التأثير في ( الرسم ) الذي يؤكد على الضخامة والفظاظة لدرجة أنه يقترب من أن يكون كاريكاتورية ، أن هذا النوع من المعالجة لمواضيعه أظهر تقاربا في نوعية العمل مع ما كان ينتجه أعضاء جماعة ( الجسر ) في نفس تلك الفترة .

في عام ( ١٩٠٩ ) وكان ( نولده ) قد شفي حديثا من مرض حاد ، سيطر عليه الحنين للقيام بعمل يضع فيه خبراته الدينية ، والروحية التي مر بها مؤخرا ، بروح تأملية عالية ، أول تصاويره الدينية كانت ( العشاء الأخير ) الذي قام من الذاكرة ومن رؤاه الخاصة ، وصلت الأشكال في هذه اللوحة إلى أكثر

درجات البساطة ، وأصبح التعبير في الرؤية ، يأتي من تفاعلات اللون والضوء ، تبعثها لوحة ( السخرية من المسيح ) و ( عيد العنصرة ) و ( صلب المسيح ) وفي السنة التي تلت تناول نولده مواضيع من العهد القديم مثل ( الرقص وحل العمل الذهبي ) والوجد الذي تلقاه في تلك الرقصة يأتي إلينا من خيال الفنان حرا ، وبألوان مهيمنة ، بثنياتها ما بين الأزرق والأصفر بينما حدود الأشكال غير مرسومة تحدها حواف مناطق اللون ..

[ أن أي من التصاوير التي رسمها سواء في هذه الفترة أو الفترة التي سبقت ، والتي تخضع للخيال الحر ، لها نموذج وفكرة مسبقة في ذهني ، لقد كان من السهل علي أن اتخيل عملا بادق تفاصيله وعادة كانت تهيئاتي أجمل بكثير مما كنت أرسمه ، أصبحت ناسخا للفكرة ولهذا حاولت أن اتجنب التفكير مسبقا كل ما احتجته هو فكرة مبهمه في نطاق إشعاع الألوان ومن هنا انطلق عملي وتطور وفق انسجامه وتناغمه الخاص به ] .

أهضى ( نولده ) معظم أشهر الصيف يرسم في ( آلسن ) بينما احتاج للراحة خلال أشهر الشتاء ، يستعيد قوته وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يهمل حياة المدينة بمشاكلها وروعته ، في صيف عام ( ١٩١٠ ) عمل في مرافا ( هامبورغ ) وانطلق في نشاطاته ، وصحبه ، بحرية ، وسجل كل هذا في رسوم ( حفر على الخشب ) ولوحات رسمها بالفرشاة والحبر الصيني ، وكان





هنريش كومبيدونغ

الدينية هي التي قادت الى آخر التناقضات ، وكان رفض ( انفصالي برلين ) للوحتة ( عيد العنصرة ) سببا في مهاجمته لهم في عام ( ١٩١٠ ) ودخوله معهم في نزاع طويل وخروجه منه بتأسيس جماعة ( الانفصاليين الجدد ) .

في عام ( ١٩١٢ ) ، قام متحف ( هالي ) بشراء لوحة نولده ( العشاء الاخير ) ولكن هذا ادى الى اعتراضات عنيفة من قبل مدراء المتاحف الاخرى ، وعلى الرغم من أن متحف ( الفولكوانغ ) في ( هاغن ) عرض لوحته ( حياة المسيح ) الا ان مشروع عرض عمله التساعي في معرض ( بروكسل ) الدولي عام ( ١٩١٢ ) فشل ، بسبب معارضة الكنيسة له ، وكانت النتيجة ان ازداد ( نولده ) عزلة وانسحابا ومنذ عام ( ١٩١٣ ) أصبح نولده غير مهيا للمساهمة في أي معرض .

**أصبح لفن الشعوب البدائية دلالة عظيمة عند**

لرسومه تلك ضجيجها وصخبها ، الدخان والحياة تنبعث منها انما دون الكثير من الشمس فيها .  
أما الاعمال التي تناولت المطاعم والحانات الليلية والمقاهي فهي مبنية على مشاهدات ورسومات قام بها ( نولده ) في شتاء عام ( ١٩١٠ - ١٩١١ ) وهي بمثابة تسجيل مقارن للحياة الليلية للمدينة ، ذلك الموضوع الذي شغل بال الفنان كثيرا فيما بعد ، لقد اراد أن يقدم وصفا لهذا الوجه السيء مستندا على التفصيلات والملحقات المادية ، وكانت تلك صفة ميزت تلك المجموعة التي رسمها في تلك الفترة لما رسمه من قبل .

في السنوات التي تلت سيطر على رسومه المواضيع الدينية مثل التساعية ( حياة المسيح ) ( ١٩١١ - ١٩١٢ ) ولكي يعبر عن أحاسيس أساسية جرد ( نولده ) أشكاله الى عناصرها البسيطة ، وركز على اللون في ( مساحات كبيرة ) وكانت تلك التصاوير





بول كلي

الدائم نحو التجريب ، اتصف بعدم الاستقرار وكان دائما يخوض تجارب واكتشافات جديدة .  
تسجم التعبيرية تماما مع طبيعة (كيرشنر) لدرجة انها فرضت عليه مواقف ، شكلت فنه ، وحياته الخاصة ، عبر مجازفات لم تخل من الخطورة ، وكان ( كيرشنر ) دائما متفردا منعزلا متابعاً أحلامه في التصوير .

كان شخصا شديد الجاذبية ، طويلا ونحيلا ، شعره قائم متموج وجهه رقيق ، ذوائف دقيق ، وبارز ، وفم ممتلئ حسن التكوين ، ولقد تمكنا من التعرف على شكله من الرسوم الذاتية التي كان يقوم بها في كافة مراحل حياته الفنية .

أخذ الناس (كيرشنر) كرجل شاب ، بضحكته المرحبة الصاخبة التي كانت تنشر العدوى فيمن حوله على الرغم من عدم الارتياح الذي كان يحدثه أحيانا لدى بعض زملائه .

كان مندفعاً متهوراً ، انفعاليا ، وعاطفيا ، ولكنه أيضا كان قليل الثقة بالآخرين من السهل جرح مشاعره وكان من النوع الذي لا يغفر الاساءة أو الاستخفاف به اقترنت حساسيته العالية ، بولع شديد للعمل ،

( نولده ) ابتداء من عام ( ١٩١١ - ١٩١٢ ) ولقد اثار الموضوع اهتمامه منذ ان كان ( درسدن ) ولكنه الآن فقط بدأ بتناوله كتعبير عن احساس جوهرية واسباسية ، ولقد بدأ العمل بتأليف كتاب ( التعبير الفني عن الشعوب البدائية ) وكتب في مقدمته ب ( الاصاله المطلقة الكثافة ، التعابير الفجة للقوة والحياة بأبسط اشكالها هي التي يمكن ان تعطينا المتعة في تلك الاعمال البدائية ) التعبير الحقيقي والاصيل للانفعالات الانسانية الاساسية ، وكان هدف نولده الذي سعى اليه ، في عام ( ١٩١٣ ) دعي الفنان للانضمام الى بعثة المتكثف الملكي للمستعمرات للتوجه الى مستعمرات المانية في المحيط الهادي ، وعاد منها بعد اعلان الحرب عام ( ١٩١٤ ) .

بعدها تناول نولده مجددا مواضيع الطبيعة المألوفة لديه مثل الضوء والبحر التي كان يمثلها دوما كطاقة اولية بديئة كما في لوحته ( الشمس الاستوائية ) ١٩١٤ ، من جهة أخرى كان الفنان مأخوذا بالمواجهة مع ( الطبيعة البشرية ) والوجود الانساني ، وسمى الى تسجيل كافة انفعالاته بعدد لا يحصى من اللوحات المائية ، ثم عمل بعد ذلك وبشكل مكثف ( بالحفر على الخشب ) .

في عام ( ١٩١٦ ) رجع نولده الى بلده الام ( شلسويغ ) وكان له من العمر حوالي خمسون عاما ، وعاد للحياة الريفية البسيطة التي وجد فيها الراحة والامن ، مما سمح له أن يطور عمله من خلال منهج نظامي ، ذو موضوع محدد مشرب بالهدوء والسلام ، وتجنب الاحتكاك مع ( الفن المعاصر ) ولم يتم تقديم معرض كبير له قبل عام ( ١٩٢٧ ) بمناسبة عيد ميلاده الستون حيث كتب ( بول كلي ) بالمناسبة :

[ الفنانون التجريديون المتجهون بعيدا عن الواقع، وعن الارض او الهاربون منها ينسون أحيانا وجود ( نولده ) ، ولكنني وفي ابعد تحليقي لي والذي منه كنت اعثر على طريقي في العودة الى الارض ثانية لارتاح في قوى الجاذبية الارضية ، اعود لاجد ( نولده ) أكثر من ارضي ، انه الروح الحارسة لهذه الارض ، ما ان تزرع نفسك في مكان اخر حتى تدرك عمق صلة الاقربى التي تشدك الى اخوانك الذين اخترتهم ] .

## أرنست لودفيغ

### كيرشنر

يعتبر ( كيرشنر ) أكثر أعضاء فريق ( الجسر ) أهمية وموهبة ، يمتلك العبقرية الجريئة والجنوح





## ليونيل فينغر

واذا بدا الشاعر ( جورج هيم ) لاصدقائه في برلين ، كتجسيدا للحدائثة في الشعر ( التعبيري ) فان الشيء ذاته يمكن ان يقال عن ( كيرشنر ) في مجال فنون الرؤية ( التصوير ) .

لعل علاقة ( كيرشنر ) بالشاعر كانت اقوى علاقة اقامها قط مع انسان ولقد عبر عن حب بالغ له ، واحترام ، وتبجيل ، لاعماله على الرغم من انه لم يقابله ابدا ، كان لدى ( كيرشنر ) طريقة مذهلة في الدخول الى لب المسائل ، في التقاط النقطة المهمة والاساسية في موضوع ما ، وكان بالتالي يتصرف بسهولة ، ودون تردد او ارتباك الى الموهبة الاصيلية ، الصادقة كما في اصدقائه ( هيم ) و ( سترنهايم ) و ( الفريد دوبلين ) .

قام برسم كل منهم في فترة ( الحرب العالمية الاولى ) كما رسم آخرين كالمهندس المعماري ( فان دي فيلد ) و ( شيمز ) رجل الفن الفرانكفورتى وعالم النفس ( بنس واغندر ) وعالم الاثار ( بوتو غراف ) ، وكان الرسم بالنسبة ( لكيرشنر ) اظهارا حقيقيا لآخر

وصل به الى حد الاستحواذ ، مما لم يسمح له ان يرتاح ولو للحظة ، كان دائم الحركة قلمه لا يتوقف حيثما كان ، في البيت ، في المقهى ، على شاطئ البحر او حتى في دار السينما .

رسم بالقلم الرصاص بمهارة ، على صفحات عريضة من الورق المقوى ، وطور اسلوبا خاصا به في استعمال الالوان المائية ، وتعتبر رسوماته المطبوعة في الحفر على الخشب ، وفن الحفر عنده سواء من حيث الكمية او النوعية تعتبر ( قمة تطور ) هذه الفنون في القرن العشرين ، رسم ما يزيد على الالف لوحة ، ووجد دائما الوقت الكافي ، ليتولى امر التزيين الداخلي للمنازل والكنائس .

كان مرسومه الخاص ، فوضى حقيقية ، خيالية ، زاهيا بالاقمشة الملونة ، المطبعة ، والمطرزة ، لوحاته معلقة على الجدران تعلو اثاثا محفورا باليد ، وتماثيل خشبية .

وقام ( كيرشنر ) برسوم عديدة لمختلف الكتب والمجلات كما ضمن مجلة ( جورج هيم ) رسما للشاعر





## لودفيغ ميديسر

زمنه كان واضحا في لوحاته ولقد استمر هذا الوضوح ليدهش ويؤثر في الاجيال القادمة .

بدأ كيرشنر دراسته في ( المدرسة التقنية ) في ( درسدن ) عام ( ١٩٠١ ) ثم توجه الى ( ميونخ ) ليمضي هناك فصلين دراسيين متتاليين في عامي ( ١٩٠٣ - ١٩٠٤ )، وهناك حضر دروس ( ولهم فون ديبشيتز ) و ( هيرمان اوبرست ) وتعرف على ( الاسلوب الجديد ) حين كان في احسن اوضاعه ، كانت التعليمات والاتجاهات الحديثة انذاك في مجال الفن ، والحرفة في مدرسة ( ميونخ ) ، تحمل في طياتها خلاصة منهج ( الباوهاوس ) من عدة نواح ، وعلى الرغم من ان العلاقة بين ( كيرشنر ) وبينهم ، لم يتح لها ان تتوطد لتكون شديدة العمق ، الا ان تأثيرهم عليه كان قويا ، واستمر أمدا طويلا ، وخاصة تأثير كتابات ( اوبرست ) التي كانت تبحث في دراسة الفن في القرن الجديد ، كان اوبرست يطالب ( باعطاء تعبير ، معمقا ومكثفا للاشياء ، بدل الانطباع المعجل ) ، والامساك بالفن من جذوره ، وكان يمثل ابسط احلام هذا الرجل ومطامحه وكان شعاره : ( حياة شعرية مركزة ) .

حضر ( كيرشنر ) معارض في ميونخ كمعرض الصيف ، الذي ترك لديه شعورا بعدم الرضى ، بينما نما تعاطفه بشكل أقوى مع معرض فناني ( ما بعد

الانطباعية ) البلجيكي ، والفرنسيين ، في كانون الاول ( ١٩٠٣ ) وكان ( كاندنسكي ) هو الذي هيا ، مع مجموعة من الفنانين ، لهذا المعرض الذي تضمن لوحات واعمال غرافيكية لكل من ( سيناك ) و (تولوز لوترك ) و ( فالوتون ) و ( فان ) وفان غوغ وآخرين .

يقول كيرشنر في رسالة وجهها الى (كورت فالتن) [ هل تعلم بانني في عام ١٩٠٠ كانت لدي الفكرة الجريئة بتحديد الفن الالمانى ؟ نعم كانت لدي تلك الفكرة ، واثني للمرة الاولى في معرض اقيم في قاعة ( ميونخ ) تركت اللوحات بنفسى اعلى الاثر ، بسبب فراغ محتواها ، وخلوه من اية دلالة ، وبسبب سطحية التنفيذ وفقدان اهتمام الناس الكامل بالمعرض ] .

في الداخل كنت ترك تلك القطع الشاحبة الخالية والدماء بينما في الخارج كانت الحياة حقيقية متدفقة تحت اشعة الشمس حيث الاثارة اليومية تضج ، لماذا لم يرسم فنانون جماعة ( الانفصال ) الهامين هذه الحياة بالدماء التي تجري في عروقهم ؟ لم يلاحظوها لم يتمكنوا من ذلك ، لانها تتحرك ، واذا ما نقلوها الى داخل مراسمهم فانها تتحول الى رسم جامد ، وليس الى حياة ، وشعرت بالحاح في داخلي ( جرب





جورج غروز

الرسم ضعيفا ، ولكنني بدأت ادرس نظرية ( اللون ) القائمة على الرؤية ووصلت الى النتيجة المعاكسة تماما ، وهي بان الالوان غير المتتامة ، والالوان المتتامة بعد ذاتها ، يجب ان تولدها العين في خط يتماشى مع نظرية غوته . ان ذلك يجعل الصورة اكثر تلويها .  
ان ( الحفر على الخشب ) الذي تعلمته حين كان لي من العمر خمسة عشر عاما ، ساعدني في الوصول الى اشكال ابسط ، واكثر ثباتا ، مسلحا بكل هذه الاشياء عدت الى درسدن .

قدم ( كيرشنر ) امتحاناته النهائية في ( المدرسة الفنية ) عام ( ١٩٠٥ ) واصبح بعدها حرا في ان يكرس نفسه كلية الى عمله الفني بصحبة اصدقائه ، اخذ

ذلك بنفسك ) وفعلت ، ولا زلت افعل ، قبل كل شيء كنت بحاجة الى ابتداء تكنيك للامساك بالاشياء اثناء حركتها ، وكانت تصاوير ( رامبرانت ) في ( قاعة الحفر ) في ( ميونيخ ) هي التي علمتني كيف يتم ذلك ، وبدأت اتدرب على التقاط الاشياء بسرعة ، وبضربات فجة حيثما كنت ، سائرا ، او واقفا وفي البيت بدأت ارسم من (الذاكرة ) وهكذا تعلمت كيف امسك بالحركة ومن خلال نشوة ، وسرعة العمل عثرت على اشكال جديدة ، صورت كل شيء اراه ، واريد ان اظهره صورته بطريقة واضحة وجلية ، والى تلك الاشكال اضفت الوانا نقية نقاء اللون الذي تولده الشمس .  
لفت انتباهي معرضا للانطباعيين الجدد ، وجدت



مواضيعه من العالم الذي حوله : ( مناظر من المدينة ) .  
( مناظر طبيعية ) ، رسوم شخصية له ولاصدقائه ،  
وفيما بعد توجه الى رسم مشاهد ن السيرك ، من  
قاعة موسيقية ولكن اولا وقبل كل شيء رسم الجسد  
الانساني العاري .

احدى اولى لوحاته الزيتية التي رسمها عام  
١٩٠٦ ( بحيرة في الحديقة ) تبين بوضوح تأثير اتجاه  
ما ( بعد الانطباعية ) وفان غوغ عليه ، في المرحلة التي  
تلت عمله مع جماعة ( الانفصاليين ) بلغت ألوانه  
الساطعة النقية التي تبناها لقناعته بضرورتها في اللوحة  
بلغت حدا عاليا من الانعتاق والقوة ، كان التحامه  
الصادق بسطح اللوحة ، وثنائية البعد فيها ، ظاهرة  
جديرة بالاهتمام ، وذلك بحد ذاته كان مبدءا التزم  
به جماعة ( الجسر ) .

أبى ( كيرشنر ) الخضوع لاية ( تأثيرات خارجية )  
لانها كانت تناقض نزوعه المتقد نحو الحرية ، ولكن  
وعلى الرغم من ذلك فان أعمال اصدقائه ، تمثلت فيه  
بسرعة مذهلة وانعكست ، هذه التأثيرات ، في لوحاته  
بشكل لا يخطيء ، وانما بأسلوبه الخاص به .

وبدا ( كيرشنر ) يعالج مشكلة الشكل بطريقة  
مدهشة ، وبدأ ايقاع ريشته الثابت يصبح اكثر قوة  
ابتداء من ( ١٩٠٧ ) وأصبحت ضربات فرشاته ، اكثر  
طولا وامتدادا ، وأكثر تلاثما مع تنوعات الشكل ، وفي  
عام ( ١٩٠٨ ) أصبحت لوحاته مطلية بكثافة ضاحجة  
بحيوية تكشف عن عمل متميز .

وسافر ( كيرشنر ) الى جزيرة ( فيمارد ) احدى  
جزر بحر البلطيق ، وكانت تلك اول مرة يتوجه فيها  
الى شاطئ البحر ، وكان الانطباع القوي الذي تركه  
البحر عليه واضحا في أعماله ، ولقد زود نفسه بفهم  
ذاتي وخاص عن الطبيعة .

ثم بدأ ( كيرشنر ) بعدها بتطوير فن الكاليفرافي  
( الكتابة ) الخاص به ، والذي اطلق عليه اسم  
( هيروغليف ) ويتلخص هذا الفن بكونه يمثل اشكالا  
طبيعية بطريقة مبسطة ثنائية البعد ، تفرض معناها  
الخاص الى الناظر اليها ، للوهلة الاولى كانت تبدو  
عبارة عن فوضى مضطربة من الخطوط تتحول تدريجيا  
الى رموز هندسية ، وتتبدى أهمية ( كيرشنر ) في  
الرسم ( اخوة ثلاثة عند بحيرة مورتيزبوغ ) وفي  
اللوحات الزيتية ( الترامواي في درسدن ) كلاهما من  
نتاج عام ( ١٩٠٩ ) ، ومن دلائل التقدم الذي احرزه  
الفنان خلال سنين ، قليلة ، ذلك التأكيد القوي على  
فن الحذف ، كان يسير في اتجاه البساطة ، ثنائية  
البعد ، الايجاز الواضح ، والسطوح النقية اللون ،  
كما تعرض أعمالا ليتوغرافية مثل ( فنان روماني )  
( ١٩١٠ ) بوضوح جلي تأكيده على العمودي والافقي .

بدا ( كيرشنر ) يحفر على الخشب بتشجيع من  
هيكل ، حفر وجوها تذكر بالنحت الافريقي ، واكتسب  
الفنان طوال هذه الفترات الكثير من الخبرة التقنية ،  
وفي عام ( ١٩١٠ ) تعرف على ( مولر ) الذي علمه مزج  
الالوان بالبيض ، أو بالفراء مما مكنه من العمل السريع  
على مساحات أوسع ، كذلك جرب خلط المواد البترولية  
بالالوان الزيتية ، بحيث انه عندما كان يستعملها  
بسمكة كانت تجف بسرعة مشكلة لوحة بسطح خال  
من اللعان .

وأصبح ( كيرشنر ) الان مجهزا بالوسائل اللازمة  
لانتاج اول أهم أعماله وفي لوحة مثل ( امرأة نصف  
عارية ترتدي قبعة ) في تلك اللوحة وصل أسلوبه الى  
مرتبة عالية .

عبر ( كيرشنر ) عن عصبية المفاجئة في أعماله  
الكبيرة وفي شبه الجداريات عبر عن هذه العصبية  
باختيار ذكي ، لنظام ضيق التدرج في اللون ، أخذ  
ألوانه مباشرة من الانبوب ، وليس من المزجة ، وبعض  
رسوماته بدت كما لو كانت حفرا ملونا بالالوان الزيتية  
ابتدع تلونا ليس له سابقة في ( تاريخ الفن ) انسجم  
عنده الاحمر مع الازرق ، الاسود مع البنفسجي  
والاحمر ، والاحمر مع البني والازرق الكوبالتي ،  
اخضرين مختلفين مع الاصفر ، هذا الانسجام في  
الالوان هو احدث مما عند ( نولده ) ويحمل كثيرا  
من الدلالات الفنية ، وهو ليس اقل اصالة من  
( ماتيس ) الذي يختلف عنه .

ان التنظيم الذكي ، والبسيط لالوان وظلال  
يكشف عن درجة عالية ، من التعامل الفني المقتصد  
دون ان يكون شحيحا .

وفي عام ( ١٩١١ ) توجه ( كيرشنر ) واصدقائه  
الى برلين ، كان كيرشنر متهايا تماما من الناحية الفنية  
كنمر يتأهب للقفز ، ولم يكن يحتاج سوى الى الجلوس  
وبالبدء بالعمل ، كان أسلوبه في تلك الفترة يمثل تناغما  
فريدا بين ما هو نفسي وما هو مادي ، وكان احساسه  
الفني يتفاعل لديه بالحركة التي يلتقطها في ديناميكية  
تنفس ( المدينة ) التي كان تأثيرها عليه قويا ، ولقد  
كان ( كيرشنر ) اول فنان يعبر عن تجربة المدينة الكبيرة  
الحديثة بالتصوير والرسم ، ظهرت حساسيته المفرطة  
للشكل واللون ، والتعبير في لوحات مثل ( الفارس  
العاري ) ( ١٩١٢ ) في هذه اللوحة يعبر ( كيرشنر ) عن  
اشكاله الطولانية ، وجزء حلبة ( السيرك ) التي ترك  
مركزها فارغا بقوة ، قبضة الفارس اليسرى ، تشكل  
محورا ، تنقذ الكتل خارجه ، بفعل القوة الطاردة  
المركزية ، وفي اللوحة ضربات فرشاة متوازية تجدد  
الشكل العام للوحة ، هذه الضربات ثابتة اللون كما  
لو كانت في عمل غرافيكى ملون ، تقوم بدور الناقل



الذي يجعل الشكل متحركا وحيا ، وهنا يستعمل ( كيرشنر ) اللون الاسود كلون ، وليس كخط محدد كما كان يفعل في ( درسدن ) ، بالاضافة الى ذلك فان استعمال الرمادي ، والاخضر ، والاحمر ، ونبرة من الزهر المكثف تجعل هدف ( كيرشنر ) في ان يعطي الاولوية للالوان القريبة من بعضها في ( الطيف اللوني ) واضحا وجليا كما لو أنه يريد ان يعطي للوحته ضياء اقوى .

( شارع شونبرغ حديقة البلدية ) عام ١٩١٣ ، تلتقط هذه اللوحة العظمة الموحشة لمنظر من المدينة ، تدرج السلم اللوني هنا يتطابق مع الرمادي الحريري والازرق والاخضر ، اما في ( خمس نساء في الطريق ) ( ١٣ ) فهي ملونة بالاسود والاصفر والاخضر كطيور خيالية تتعرض لضياء اصطناعي .

ان التكوينات في اللوحة هي ذات امتداد طولاني ، ومساحة اللوحة مليئة حتى الحافة العليا ، المقدمة فيها ... والخلفية ، ترتبط سوية بعلاقة مشحونة بالتوتر .

ميكانيكية ترتيب الاشخاص في اللوحة تؤكد عليها بشكل متعمد ، الالوان والاشكال لتتشابك ، وتتجاذب ضمن بنية اللوحة كالريش ، علما بأن الخط في اللوحة يحافظ على أناقته وتحفظه ، يبرز شكل الاشخاص ... منها متوحدا منعزلا عن الاطار العام والشكل الكلي لها . في تكوينات مشابهة في ( الحفر على الخشب ) نساء في توتسدامر بلاتز تقف المراتان فوق الرصيف عند تقاطع الطرق ، وتبدوان ظاهريا ، منقطعتان عما حولهما ، بينما هما مرتبطتان كلية بكل ما يحيط بهما . ترك ( كيرشنر ) في صيف تلك السنوات المدينة ، متوجها الى جزر ( بحر البلطيق ) حيث تسير الحياة رقيقة هادئة ، ونرى مجددا الانسان جزءا من المنظر الطبيعي ، يأخذون مكانتهم في النظام الكوني تماما كالنبات ، والاحجار ، والامواج ، والفيوم ...

وعندما اصبح ( كيرشنر ) في قمة نشاطاته وتطوره عزت حواسه متنبهة لالتقاط كل نوع من انواع التجربة ، وكان يستجيب لاسط ارتعاشة تجري حوله ، وبدأت التوترات الداخلية ... التي يمكن قراءتها في لوحاته ، تزداد قوة ووضوحا ، وبدأ ( كيرشنر ) يشعر باقترب الازمة التي هزت كل ( مونش ) و ( فان غوخ ) بعمق ، وعندما اندلعت ( الحرب العالمية الاولى ) واصبح واضحا بأنها ستحطم قيم العالم المؤلف ، كان ( كيرشنر ) قد استنفذ قواه ، بعد أن عاش ثورة روحية ، وفكرية في داخله ، وبدأ عاجزا عن الوقوف امام الاحداث ، عندما تشابكت وتعقدت ، وحطم خوفه الشكل الانساني في أعماله ، ولكن كيرشنر قاوم يأسه ، مدركا بأنه لا يزال يستطيع ان يخدم الانسانية من خلال حوافزه

المبدعة التي لا تقهر ، كتب كيرشنر عام ( ١٩١٦ ) : [ ان أثقل عبء يرزح على كاهلي هو عبء الحرب ، والسطحية المتزايدة في كل مكان تعطيني الانطباع الدائم بوجود مهرجان تافه حقير يحمل الجو نتائج حيث كل شيء مقلوبا رأسا على عقب ، مفعما بالحماس ، والايمان ، باشرت علي ولكن كل ذلك كان هباء . العادية تمزق كل شيء في انقضاضها علينا ، تابعت محاولة الحصول على بعض النظام في افكاري ، وان اكون صورة عن العصر من ذلك التشويش ، والاضطراب ، ويبدو لي الآن ان هذا يجد ذاته ... كان ... واجبي ... الذي علي ان اقوم به ... ]

تصاحب الانهيار العقلي والنفسي الذي اصاب ( كيرشنر ) بتظاهرة فنية قام برسم نفسه ( المحتسي ) عام ١٩١٥ يكتب ( رسمت في ( برلين ) بينما كانت حيمات المواكب العسكرية ، تمر تحت نافذتي ليلا ونهارا ) .. وكان الرسم عبارة عن تخطيط كُتب رقيق ، وروحاني ، الالوان . كانت الازرق الباهت ، والبني الضارب الى الزهر ، وعلى مقدمة المعطف ، وعلى الارض كانت هناك خطوط من الاحمر الدموي ، بينما الاشكال تميزت بامتلائها ، وثقلها ، وبدأت مثبتة غير متحركة قابضة للصدر .

في نفس العام انتج ( كيرشنر ) سلسلة من اعمال ( الحفر على الخشب ) كما رسم مجموعة من الرسوم الشخصية كشفت عن النفوس من اعماقها ، ومنها على سبيل المثال ( حفر الخشب ) الشهير الذي صنعه للودفيغ شيمز .

في عام ١٩١٧ نجح اصدقاء الفنان في احضاره الى ( سويسرا ) وكان بحالة خدر عقلي اثر الانتقال المفاجيء في جو المدينة الذي كان مركز ومحور اهتمامه وعمله ، واستطاع ( كيرشنر ) ان ينجو من الجنون او الموت اللذين كان مهددا بهما ، وبدلا من الانهيار اكسبته التجربة خبرة جديدة واستعداد رغبته وتصميمه في التعبير عن طريق التصوير ، عما يجري ، وعاد بذلك الى الحياة تدريجيا ، وبدأ حلمه في ان يحقق عملا اصيلا ، حقيقيا ، وقويا ، بدأ يجد تحقيقا له بطريقة غريبة وغير متوقعة .

لم يكن ما رسمه في ( سويسرا ) مشاهدا من الطبيعة وانما تجربة خاصة خاضها مع جبروت وقوة الطبيعة .

كتب كيرشنر في كاتون الثاني ١٩١٩ من منزله الريف : [ هذا الصباح رأيت منظرا رائعا للقمر ، القمر الاصفر مع غيوم وردية صغيرة ، والجبال ... كانت تشكل عمقا ازرقا صافيا ، في مثل تلك الحالات تأخذني الرغبة في الرسم ، ولكن الجو كان باردا حتى ان نافذتي كانت مجمدة رغم انني كنت قد تركت النار





## فرانس مارل

موقدة طوال الليل . [

ولم يمض على هذا الحدث وقت طويل حين رسم كيرشنر لوحته : ( ضوء القمر في ليل شتائي ) .  
في عام ( ١٩٢٢ ) عندما استعاد كيرشنر صحته كلية بدأ الارتياح والثبات في الشكل ، والشفافية في اللون ، تظهر من جديد في لوحاته ، بالإضافة الى ذلك قام ( كيرشنر ) بتصميم رسومات للسجاد ، يقول عنها : [ ارى امكانية خلق نوع جديد من الرسم ضمن مساحات حرة ، ذلك هو الهدف الذي كنت دائما اسعى اليه ، ] واكتسبت اعمال كيرشنر موضوعية ، لم يعرفها سابقا ، فتحت طرقا جديدة للمستقبل . .

## اوسكار كوكوشكا :

يصف كوكوشكا حياته في برلين : - [ في ذلك الزمن ( ١٩١٠ ) عندما هاجرت الى ( هوهنزو ليرنز ) برلين حيث كانت صالة ( سيجاليه ) قد افتتحت لتوها ، ومع ( هروارس والدن ) اسست اول متجر

الماني لبيع اعمال الفن المعاصر ، كنت اقوم بكافة اعمال المتجر ، التصوير ، الكتابة ، النقد المسرحي ، الاعلان ، تنظيم الشعر ، التوزيع ، كل هذه الاشياء كانت تدور في محور واحد ، الانسان لا يعيش بالخبز وحده ولكن لا احد يستطيع ان يملئ معدته بالكلمات ، كان لدي العديد من الفرص لتعلم ، كنت ارسم مجموعة الصور التي منحها جماعة محبو الفن فيما بعد للمتاحف ، وكنت في حالات كثيرة ارسم بكثرة ، لدرجة انني لم اكن اتوصل لان اوقع اللوحة ، كان لدي الطموح الدائم لان ابيع لوحاتي ، خاصة وان الحصول على علبة الوان جديدة كان بمثابة مشكلة بالنسبة لي ، لطالما تفتت الى تعلم السر . . . كيف ابقى فنانا حرا ، دون ان اتضور جوعا ، ايام شتائية عديدة قضيتها اضغط انفي بشدة على زجاج نافذة ، ( المقهى الروماني ) حيث كان الاكاديميون يشيرون جدالا ما حول الفن ، وكنت اعرف عن الرسم والتصوير اكثر مما كانوا يعرفون ، ولكن لم يكن لدي المال ابدا . [ .

تعرف ( كوكوشكا ) على ( هروارس والدن ) عن طريق المهندس المعماري النمساوي ( ادولف لوس ) عام ( ١٩١٠ ) وكان له عليه تأثير كبير ، في سن التاسعة عشر اي في عام ( ١٩٠٥ ) حصل الفنان على منحة دراسية في ( مدرسة الفنون ) في ( فينا ) ، على ان يتفرغ للتعليم والتدريس بعد انتهاء دراسته ، وعلى الرغم من ان ( كوكوشكا ) كان يفضل التفرغ للدراسة والبحث العلمي في مجال الكيمياء قبل المنحة رغبة في عدم تفويت هذه الفرصة عليه .

كانت ( مدرسة الفنون ) وقتها تتجه نحو فن التزيين والديكور ، - [ لا شيء سوى أوراق وأزهار وسوق نباتات تلتف كالتنين ] ، كان رسم الوجه الانساني بمثابة محرم ، هناك تعلم ( كوكوشكا ) الرسم ، الحجر ، الخط وفنون أخرى ولكنه لم يتعلم فن التصوير والتلوين وفي هذا المجال كان عليه ان يجد طريقه الخاص به في التعلم الذاتي .

في عام ( ١٩٠٦ ) زار الفنان معرضا ( لفان غوغ ) ترك في نفسه أثرا عميقا ، ويبدو هذا واضحا في اول عمل له على اثر هذا المعرض وهو ( طبيعة صامتة مع انا ناس ) .

أثار فن ( الشرق الاقصى ) اهتمام ( كوكوشكا ) أكثر من أي فن آخر وأعجب الفنان ( بفوستاف كليمت ) ، الوجه المسيطر في التصوير في ( فيينا ) ، واتبنى أسلوبه الخطي في الرسم ، والذي يركز على الاتجاه القوي للحركة ، دونما استعمال التظليل تماما كما في ( الحفر ) على الخشب عند اليابانيين .

[ ما تعلمته منهم كان الدقة والوضوح ، الملاحظة السريعة للحركة ، يتمتع اليابانيون بأسرع عيون في



تاريخ التصوير كله ، كل احصان في تصاويرهم ، يقفز بشكل صحيح ، كل فراشة تقف وقفة صحيحة على أجنحتها ، كل قاطع خشب يؤرجح أفاسه بشكل صحيح ، كل حركة للانسان والحيوان على السواء شكلت تماما كما ينبغي أن تكون .

**الحركة ! ولكن الحركة توجد فقط في الفراغ ، في الفراغ الثلاثي البعد .** [ فضل كوكوشكا العمل مع الموديل الأكثر نحولا ، أطفال من السيرك شديدي النحالة : ] لانك تستطيع ان ترى مفاصلهم ، أوتارهم وعضلاتهم بوضوح ولان تشكيل كل حركة عندهم يتكون بشكل أكثر تعبيرا ] .

عام ( ١٩٠٧ ) انضم الفنان الى ( مرسم فيينا ) الذي أسسه ( جوزيف هوفمان ) عام ( ١٩٠٣ ) والامضى هناك فترة عمل خلالها في تلوين المراوح وتجليد الكتب وبنشاطات مشابهة ، ولم يكتسب سوى امتياز واحد من انضمامه الى هذا المرسم وهو الفرصة لان يساهم في معرض جماعة ( كونت شو ) عام ( ١٩٠٨ ) ، وهو أهم معرض أقيم في ( فيينا ) قبل الحرب الاولى ، هناك عرض رسوماته التي صممها للسجاد كما عرض كتابا للصور ( الشباب الحالم ) ، نشره ( فينر وركستاف ) ومهدى الى كليمت ، ويبدو تأثير (الاسلوب الجديد ) في كل هذا واضحا جدا .

رسم ( كوكوشكا ) كذلك رسما لنفسه ، ولمسرحيته ( قاتل ، أمل النساء ) والتي مثلت لأول مرة على خشبة المسرح المكشوف التابع لجماعة ( الكونت شو ) في عام ( ١٩٠٩ ) وأثارت حينها غضبا واحتجاجا عظيمين .

وجماعة ( كونت شو ) هم الذين لفتوا نظر ( ادولف لوس ) الى كوكوشكا واهتم به ، ووعدوه ، بأن يؤمن له منحة وكفل له أن يحافظ على دخله بمستواه الحالي ، اذا ما ترك ( مرسم فيينا ) ، كذلك عرفه لوس على جماعة الحلقة الادبية التي محورها الشاعر ( كارل كروس ) وعلى ( بيتر التبرغ ) ، ولقد رسم الفنان كلا منهما .

في عام ١٩٠٩ ترك كوكوشكا كلا من ( مدرسة الفنون ) و ( مرسم فيينا ) ولكن وبالرغم من كل الجهود ، التي بذلها أصدقاءه ليجدوا له عملا ، كان من المحال بالنسبة أن يؤمن عيشه ، ذهب الى سويسرا ورسم كلا من ( فران لوس ) ، وعالم البيولوجيا البروفسور ( فوريل ) ، ولكن أحدا منهما لم يرغب باقتناء الرسم ، رفضت عائلة ( فوريل ) شراء الصورة ، لانها حسب رأيهم لم تكن تشبه أباهم ، وبعد مرور سنتين ، أصيب ( فوريل ) بشلل نصفي ، وبدأ على أثره مشابها للصورة تماما ، في أعمال كتلك كان ( كوكوشكا ) يجعل الروح ( عارية ) وما يتجلى لم يكن

دائما جميلا .

جعل ( كوكوشكا ) اعصاب شخصياته مرئية ، كما لو كانت تقبع خلف سطح البشرة مباشرة ، لانه كان هو نفسه دائما متألما ، بسبب مرض النورالجيلا ( الم الاعصاب ) ، وهكذا عكس في رسومه للأشخاص ، ( عذابه الخاص ) مما اعطاهم صبغة ذو طبيعة هلوسية .

اطلق ( كوكوشكا ) على لوحاته التي رسمها لنفسه اسم ( البعد الرابع ) مستندا على المقدرة الطبيعية الخلاقة في رؤية خفايا الذات بينما كانت الابعاد الثلاثة تأتي في اللوحة مما تراه العين .

ولقد اطلعنا ( كارل كروس ) على هذا المفهوم عندما كتب :

- [ فنائي ، الذي لا يابه لجسدي ، يكون (سعيدا) بأن يتعرف على ذاته ، في وحش ، اذا كان هذا الوحش يحمل في داخله روح فنان ، وانا فحور بشهادة ( كوكوشكا ) لان حقيقة العبقرية هي اعلى من حقيقة التشريح ، ولانه بحضور الفن يتحول الواقع الى وهم في الرؤية ] .

بعد انتقاله الى برلين عام ( ١٩١٠ ) تابع ( كوكوشكا ) رسم المزيد من الرسوم الشخصية ، ولكن مشاكله المالية لم تتراجع ، وبدأ اسم ( كوكوشكا ) يصبح معروفا ، وعرض ( بول كاسيرير ) مجموعة من أعماله نقلها فيما بعد الى المتحف الفولكلور في ( هاغن ) ، وفي عام ( ١٩١٠ ) وقع جماعة ( المتحف ) اتفاقا معه ، بأن يشتروا لوحة منه في كل عام ، ورغم أن ( كوكوشكا ) عاد الى فيينا في ربيع عام ( ١٩١١ ) إلا أنه بقي معروفا بشكل أفضل في ( المانيا ) حيث ساهم هناك في كل معرض ذو أهمية ، معرض صالة ( ستورم ) ومعرض ( الانفصاليين ) في ( برلين ) ومعرض ( الانفصاليين الجدد ) في ( ميونيخ ) ، كما ساهم في وضع الرسوما لتقويم جماعة ( الفارس الازرق ) ونشر في لايبزغ لأول مرة مجلدا لمسرحياته ، وتصاويره ، وذلك في عام ١٩١٣ ، في ( فيينا ) من ناحية أخرى ، استقبل بالرفض عندما عرض خمس وعشرون عملا من أعماله في ( هاغنوند ) عام ( ١٩١١ ) ومر بعدها وقت طويل قبل أن يقدم أي من أعماله للمعرض ثانية هناك .

تحول اهتمام كوكوشكا لبعض الوقت من رسم الوجوه الى رسم تكوينات ، للشكل ضمن موضوع ديني ، يستند على خلفية منظر طبيعي ، ولكي يسيطر على أبعاد الفراغ ملأ لوحته بخطوط ومساحات ، ملونة مضيئة ، وكان يخوض بذلك تجربة اللون ، معطيا للفراغ ( شكلا ) ، ليس كوسط معبر وإنما كعنصر حسي .

عندما توجه الى ايطاليا مع حبيبته ( إلما ماهر )



الطريقة التي يكون فيها شخصا صورة لأحد أصدقائه في مخيلته لهي أكثر حيوية بتأثيرها عليه مما هو عليه منظرهم الفعلي لأنها تكون مركزة كما لو كان بواسطة ( عدسة ) بحيث أنها تصبح قادرة على الإشعاع ، ما افعله الآن هو بناء ( تراكيب ) من الوجوه الانسانية ، ( نماذج لأشخاص يصدف أنني احتك بهم ) لفترة طويلة ، أشخاص يعرفونني وأعرفهم من الداخل والخارج ولذلك تجدهم يمسكون بي ( ككابوس ) وفي تلك التراكيب اتجد ( صراع الوجود ) يواجه نفسه بصلابة كالحب والكراهية ، في كل صورة أبحث عن ( الحدث الدرامي ) الذي يضع روح الفرد في نظام أعلى وارفع ، الأعمال التي قمت بها العام الماضي ، والتي أعجبتك كانت تتضمن هذا المفهوم ، حاليا أقوم بعمل اسمه ( المقامرون ) الأشخاص فيه عبارة عن مجموعة من الأصدقاء يلعبون الورق ، كل منهم يخفي عواطفه وانفعالاته وتظهر نفسيته عارية وهو منغمس ضمن لوحة يربطه فيها مع الآخرين نظام دقيق ورفيع للالوان ] .

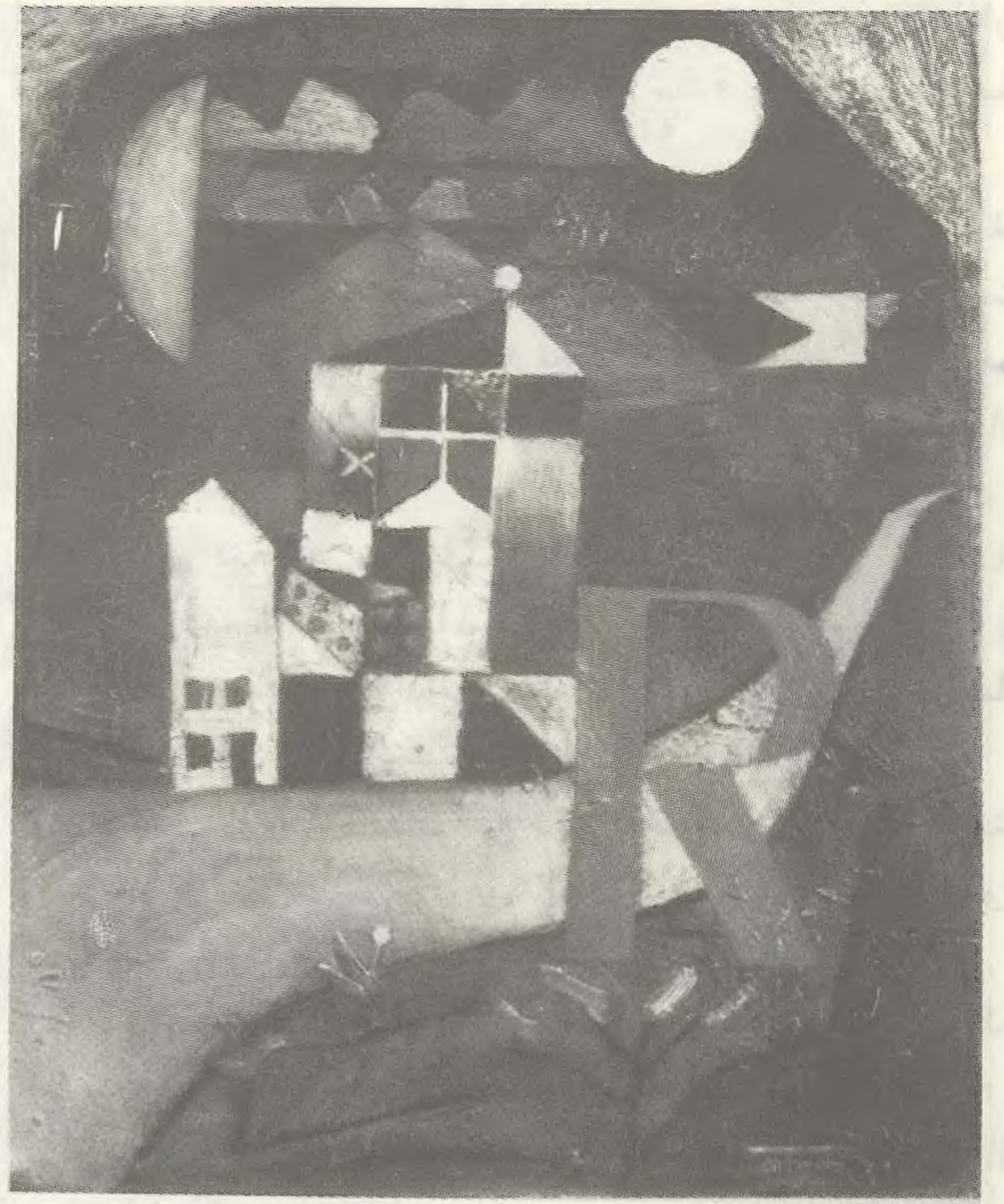
عين ( كوكوشكا ) استأذا في ( أكاديمية الفنون الجميلة ) في درسدن عام ( ١٩١٩ ) وبدأ وضعه المادي يتحسن ويستقر إلا أنه بقي يعيش عزلة داخلية ، ولكي يخفف من يأسه ، اقتنى لعبة بحجم الإنسان استخدمها كرفيق وكموديل ، ولقد رسمها مرات ومرات كما في لوحته ( المرأة في الأزرق ) عام ( ١٩١٩ ) ، اللون منتشر بكثافة بفرشاة سميكة وسكين ويشكل العنصر الاساسي في بناء اللوحة .

يقي كوكوشكا في درسدن حتى عام ( ١٩٢٤ ) ثم ترك الأكاديمية فجأة وترك ( درسدن ) دون أن يأخذ أي إذن رسمي بذلك . استقر بشكل رئيسي في ( باريس ) وقام بالعديد من الاسفار .

#### ماكس بيكمان :

يقول بيكمان : [ هناك اتجاهان في الفن ، الاول والذي هو أكثر سيادة وسيطرة في الوقت الحاضر هو فن السطوح والتزيين ، والآخر فن العمق والفراغ ، بالنسبة لي أنا أسير في الاتجاه الثاني في العمق والفراغ بكل روحي ، وأحاول هناك أن أنجز أسلوبا الخاص بي ، أريد أسلوبا يختلف جوهريا عن فن التزيين الخارجي فانا يدخل في عمق الطبيعة وفي روح الأشياء ، أنا مدرك تماما بأن التجارب التي أمر بها قد مر غري بها ، قبلا ، ولكنني أدرك تماما كل ما هو جديد ، وأصبل في أحاسيسي كل ما أخذته من عصري ، ومن روح هذا العصر الذي وجدت فيه ، ولا أدعي بأن هذا هو ما أريده تماما ، كما يصعب علي وصفه ، ولكن بإمكانني أيجاز كل هذا بشيء واحد هو أعماله ] .

في عام ( ١٩١٤ ) كان ( ماكس بيكمان ) وله من



#### بول كلي

في عام ( ١٩١٣ ) أبدى الفنانون الايطاليون استحسانهم لتلك الأعمال ، وهناك رسم كوكوشكا لوحته متأثرا بهذا الاستحسان ، وهو في هذه اللوحة يعرض كثافة اللون ووحدة الكون العنصريين الاساسيين المميزين لأعماله .

أهم أعماله التي تعود الى تلك الفترة ( عروس الريح ) أو ( العاصفة ) ١٩١٤ ، وهو عمل أنجز فيه كوكوشكا قوة التعبير المركبة عن طريق اللون فقط .

تطوع ( كوكوشكا ) في الخدمة العسكرية إبان الحرب العالمية الاولى وجرح جرحا بليفا عام ( ١٩٥١ ) واعتبارا من عام ( ١٩١٧ ) عاش في ( درسدن ) تتميز أعماله التي تعود الى تلك الفترة ، بمزاجها العصبي وقلقها ، عاكسة الصراع الحاد الذي مر به الفنان ، والانعكاسات النفسية ، والجسدية لإصابته ، هذه الصراعات النفسية عكسها في أعمال مثل ( المهاجرون ) التي رسمها عام ( ١٩١٦ - ١٩١٧ ) .

وكتب الى مؤرخ الفن الفينناوي ( هانس تيتزيه ) : [ كان هناك زمن حيث كنت أعرف كيف أوقف روح انسان ، او لنقل شيطانه ببساطة فطرية ، بحيث أن الخطر الاساسي للرسم يجعل الآخرين ينسون أهمية الخطوط الاخرى ، التي غابت عن اللوحة ، فعلت هذا في بعض المناسبات ، والنتيجة كانت ، انسانا ، ان



العمر ثلاثون عاما معروفا كفنان ، بعد أن صدرت دراسة عنه وعن أعماله حيث اعتبر من أكثر الفنانين موهبة في المجال والاسلوب الذي كان يعمل به فنانون ( انفصاليو برلين ) .

ولقد ساهم الجدل الذي جرى بين ( بيكمان ) و ( مارك ) على صفحات مجلة ( بان ) عام ١٩١٢ في ازدياد شهرته وفي مقال له ردا على مارك كتب بيكمان : [ أنا أيضا لدي ما أقوله عن النوعية . النوعية ] . أفهمها وأقدرها والتي تكمن في لمعان قشرة الدراق الملونة أو في ومضات ظفر أو في كل ما هو فنيا مؤثر ، في نعومة الجلد في عمق وتدرج الفراغ ، النوعية التي تكمن في العمق وليس على السطح ، في جاذبية . المادة واللون ، عندما أفكر برامبرنت ، ليل أو سيزان أو بتلك التكوينات الملهمة التي تكمن في ضربات الفرشاة عند هالز هناك أجد النوعية .

ورد مارك على بيكمان بمقال عنوانه ( ضد بيكمان ) : - [ لا ، يا سيد بيكمان ، النوعية لا يعثر عليها في ومضات الظفر أو لمعان التلوين الزيتي ، النوعية هي الاسم المعطى للعظمة الداخلية لعمل ما ، أنها الصفات التي تميز هذا العمل عن الأعمال الناتجة عن التقليد والعقول الضيقة ] .

لم يساهم ( بيكمان ) مع جيله في البحث عن تجديد جوهر في الشكل ، وإنما كان يهتم بدلا عن ذلك بالأسس الراقية في تطوير التقاليد التي نما فيها ، كان له مر فقط خمسة عشر عاما عندما دخل الأكاديمية في قيمة عام ( ١٨٩٩ ) وهناك تلقى تعليما دقيقا وصارما مع ( كارل فريثوف سميث ) مصور الأشخاص والحياة اليومية . وترك ( فيمار ) في عام ( ١٩٠٣ ) متوجها إلى باريس ، حيث أمضى ستة أشهر ، تعرف خلالها على أعمال الانطباعيين ، الذين تركوا عليه تأثيرا حاسما . وخاصة ( مانيه ) .

وفي عام ( ١٩٠٤ ) توجه بيكمان إلى ( برلين ) وكان أول أهم أعماله لوحته ( شبان على شاطئ البحر ) التي عرضها عام ( ١٩٠٦ ) في معرض ( اتحاد الفنانين الألمان ) في فيمار حيث اشترى متحف فيمار اللوحة منه كما نال عليها جائزة ( فيلا رومانيا ) والتي أتيح له على أثرها التوجه إلى ( فلورنسة ) للدراسة هناك لمدة ستة أشهر .

وحين قدم ( بيكمان ) لوحته الثانية لنفس المعرض ( مشهد عند سهر الميت ) رفضت من قبل لجنة التحكيم ، وفيها نجد رؤية مخيفة لعلها كانت بتأثير موت أمه عليه .

إن تشابه ( بيكمان ) و ( مونش ) واضح ، و ( مونش ) هو الذي نصح ( بيكمان ) بالتوقف عن الرسم بذلك الاسلوب الكلاسيكي التقليدي ، والواقع

أنه منذ لوحة بيكمان ( سرير الميت ) أظهر الفنان مقدرته على أن يقوم بأشياء جديدة وأكثر أهمية مما سبق .

بقي انطلاق ( بيكمان ) معزولا إلا أنه لم يكن بعيدا إلى حد كبير عن معاصريه لقد كان كما كتب عنه كرسر غلاسر عام ( ١٩٢٤ ) فنانا تعبيريا ليس بالشكل وإنما بذلك الالتزام الداخلي الذي كان يدفعه دوما للاتصال بالآخرين .

تبنى بيكمان مواضيع تاريخية للوحاته ، في عام ١٩٠٦ رسم ( صلب المسيح ) بعنوان ( دراما ) وفي معرض ( دولاكروا ) الذي أقيم في برلين في نفس العام لقي تشجيعا وقبولا للاتجاه الذي اختاره .

وعلى لوحات كبيرة بلغت قياساتها أحيانا ستة أقدام وحتى عشرة أقدام رسم مشاهد معارك و ( صلب المسيح ) و ( نزول الروح ) و ( القدس ) و ( المسيح يحمل الصليب ) أو مواضيع مثل ( آدم وحواء ) و ( فينوس ومارس ) أو ( شمشون ودليلة ) وجرب وصف الأحداث المعاصرة كما في لوحته ( زلزال مسينا ) عام ١٩١٠ أو في ( غرق التيتانيك ) عام ١٩١٢ ورسم مناظر طبيعية وصورا شخصية ولكن المناسبات التي نجح فيها بالدخول إلى عمق الروح كانت نادرة ، لم تكن وسائله تتناسب مع المهمة التي اختارها لنفسه ولقد أدرك هو نفسه ذلك إذ أنه بعد أن قام بانتاج غزير عام ( ١٩١٣ ) ، عاد وتراجع في عام ( ١٩١٤ ) .

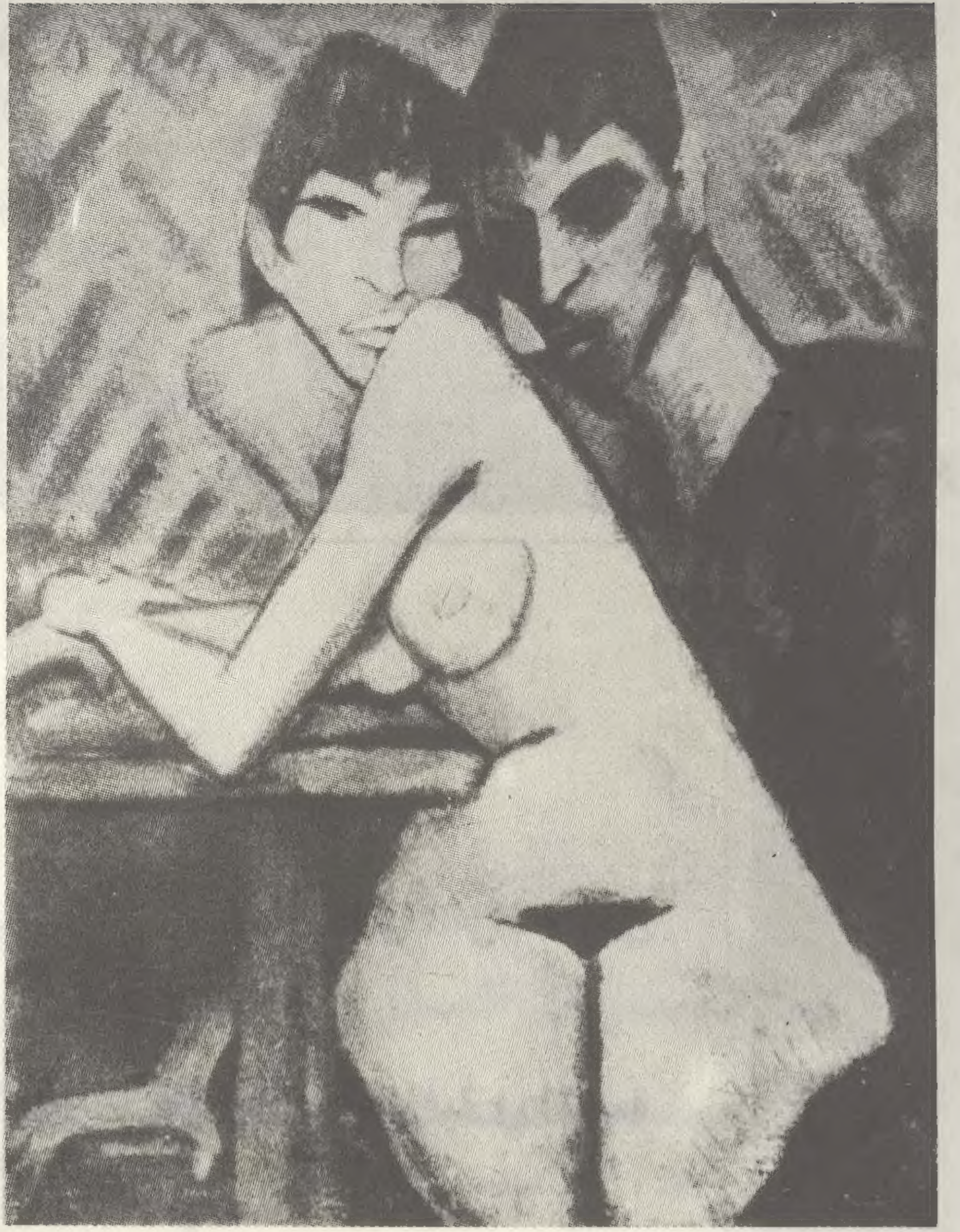
تطوع ( بيكمان ) للخدمة العسكرية الصحية ، أثر اندلاع الحرب العالمية الأولى . فأرسل أولا إلى شرق ( بروسيا ) ثم إلى ( فلاندرز ) حين التقى ب ( هيكل ) وكانت تجربة الهلع والموت التي خاضها تجربة قاسية تعرف فيها ( بيكمان ) على ذاته .

لم يعد بريق المساحات يثير اهتمامه وكتب إلى زوجته في عام ( ١٩١٥ ) يقول : ( أرجو أن أتمكن تدريجيا من أن أصبح أكثر بساطة وتركيزا في تعبري عن الأشياء ، ولكنني لن أهمل أبدا ( الكمال ) وغنى فحوى دقات الحياة على العكس بودي أن أشدد أكثر وأكثر ، وتعريفين ما أقصد بكلمة أشدد - على الكمال وليس على الزخرف أو جمال الخطوط إنما على الحجم والتشكيل ) .

أعفى ( بيكمان ) من الخدمة العسكرية في عام ( ١٩١٥ ) أثر إصابته بانهيار عصبي ، وجعل انفصاله عن الماضي كاملا ، ليس فقط في أعماله وإنما في حياته الخاصة كذلك ، ترك زوجته ، وبقي في ( فرانكفورت ) ومضى وقت طويل قبل أن يتخلص من رعبه وخوفه من الرسم والتصوير .

صور نفسه مع الوشاح الأحمر عام ( ١٩١٧ ) ، تظهر هذه اللوحة ( بيكمان ) معذبا مطاردا عاجزا عن





أوتو مولر

الوقوف باستقامة حاملا نفسه بصعوبة متكئا على حافة الصورة .

قال بيكمان مرة عن هنريش فون كليست : [ فكر بما كان يمكن أن ينجزه لو كان أصلب ] وكان ( بيكمان ) أصلب وتابع يرسم نفس المواضيع التي بدأها قبل الحرب ، عام ( ١٩١٦ ) بدأ يرسم لوحته ( البعث ) التي لم يتمكن من إتمامها وفي عام ١٩١٧ صور ( المسيح والمرأة الزانية ) وألقى بيكمان كل تفوقه التكنيكي في تلك اللوحات .

يقوم بناء اللوحة على الرسم ، التلوين فيها مخفف إلى ألوان بسيطة باردة ، وسطح الصورة مليء بأشكال حادة ذات زوايا بضغط بعضها على بعض بعنف ، أما الترتيب المفروض عادة عن طريق المنظور الخطي والفراغي فنجده مفقودا ، رغم ذلك ففي بيكمان مخلصا لفن الفراغ والعمق وكتب فيما بعد : ( لأنه في البدء كان الفراغ ذلك الإبداع الغامض المستعصي على العقل وكان الزمن من اختراع الإنسان والفراغ قصر الآلهة ) وكتب في عام ١٩١٥ - : [ ذلك الفراغ اللامتناهي ،

امتلات أرضه بالعاديات لتمييز عمقه ، ماذا نفعل نحن المخلوقات الانسانية الضعيفة ، اذا لم تكن دواما مستعدين لنستدعي فكرة ( الأرض ، الحب ، الفن ، الدين ... ) ، لنغطي جزءا ، ولو ضئيلا من تلك الفجوة المظلمة ، التي يولدها ذلك الاحساس بأنك متروك بلانهاية في الازل ، يا لتلك العزلة ] ...

لحل المشكلة التي كانت تواجهه ، مشكلة الفراغ ، استدار ( بيكمان ) نحو أعمال من القرون الوسطى وكان أكثر الأعمال تأثيرا عليه بيتا التي رسمها م . ( دافنيون ) .

- [ اذا نظرنا إلى كل هذا الحرب ... الحياة كلها على أنها مشهد من دراما الازل تصبح الأشياء أسهل للتحمل ، أحد هذه المشاهد هو الكابوس المرعب للتعذيب والقتل التي رسمها في لوحته ( الليل ) ( ١٩١٨ - ١٩١٩ ) ، كان بيكمان قد تطرق إلى تلك المواضيع منذ عام ١٩١٤ خوف ، العذاب ، الوحدة تلك كانت المواضيع المسيطرة على لوحاته في السنوات التي تلت الحرب كما في سينا غوغ ( ١٩١٩ ) حيث بدأ العالم فجأ لا فرح فيه كمرحبة ايمائية تدور أحداثها تحت بقع مضيئة أما في لوحاته التي تعود للأعوام من ( ١٩٢٣ ) وما تلى مثل ، مهرجان ( ١٩٢٠ ) أو ( ما قبل الحفلة التنكرية ) ( ١٩٢٢ ) في تلك اللوحات يفقد الأشخاص الصلة فيما بينهم ويبدو عليهم بأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون بالتجهيزات التي لا حصر لها ، لترتيب اللوحة جامد وصارم الأسلوب بارد .

- [ ما من شيء أكرهه كما أكره العاطفية ، وكلما اشتدت وتركزت رغبتني في أن الأشياء التي يصعب التعبير عنها في هذه الحياة كلما احترق في داخلي ذلك الأسى العميق لوجودنا ، وازددت في إغلاق فمي ، وتصبح أمنيتي باردة في أن أمسك ذلك الوحش المرتجف المخيف ، الذي هو الحياة لأضعه في قفص زجاجي شفاف حاد الخطوط والمساحات ولاخمدته وأخنقه ، أنا لا أبكي ، أنا أكره الدموع ، علامات العبودية أكرهها ، أنا أركز دواما على المسائل الأساسية: على ساق ، على ذراع على ذلك الاحساس الرائع في دخول الفراغ ، على تقصير الخطوط على تقسيم السطوح على اتحاد الخطوط المستقيمة بعلاقتها مع الخطوط المتكسرة ...

الاستدارة في المساحة ، عمق في الاحساس بالسطح ، هندسة الصورة ، الرحمة يا الهي ... أيها العالم الجميل الذي كثيرا ما أسىء استعماله ، أنا اذا كنت قد قمت بعمل جيد فبإمكانني أن أموت الآن . يحد مصورة أو مرسومة ، وجه باك أو عابس أو مبتسم تلك هي عقيدتي ... اذا كنت قد شعرت يوما بشيء من الحياة يسري في داخلي فهو في تلك الأشياء » .